حاضر النقد الأدَبىّ

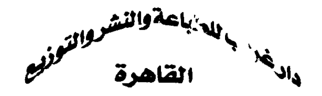
مقالات فى طبيعة الأدب

تأليف

طائفة من الأساتذة المتخصصين

ترجمه وقدم له وعلق عليه

الدكتور محمود الربيعى



هذه ترجمة كاملة لكتاب :

THE CRITICAL MOMENT

Essays on The Nature of Literature

الكتاب : حاضر النقد الأدبى
المؤلف : د / محمود الربيعى
تاريخ النشر : ١٩٩٨
رقم الإيداع : ٩٨/٤٦٦٧
الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-215-323-8

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق
والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

المحتوى

مقدّمة المترجم

يقدم المرء على ترجمة عمل ما إذا رأى من وراء هذه الترجمة فائدة للمشتغلين بالمجال الذى يعمل فيه. وقد رأيت أن هذه المقالات - التى كتبت أصلاً فى عددين من «الملحق الأدبى للتيمز» ونشرت بعد ذلك فى كتاب قدمت له دار النشر بمقدمة ضافية - تخدم المهتمين بحاضر النقد الأدبى؛ وذلك لأنها تقدم وجهات نظر لنقاد متخصصين من بلاد متعددة. وقد اختير هؤلاء النقاد بعناية من قبل «الملحق الأدبى للتايمز»، وبهدف محدد هو تقديم صورة النقد الأدبى فى عالمنا وزماننا. ومع أن زمنا طويلا قد مر على كتابة هذه المقالات ونشرها فهى لا تزال تمثل التطور الأخير فى تاريخ الدراسات النقدية، ولم يدر الزمن بعد دورة تأتى بأساليب نقدية جديدة، ومفاهيم جديدة. ولهذا أيضاً أبقيت على عنوان الكتاب الذى يشتمل عليها، واخترت «حاضر النقد الأدبى» ترجمة لهذا العنوان.

والغالبية العظمى من كتّاب هذه المقالات من أساتذة الجامعات [1]، وهناك قلة قليلة من خارجها [2]. وتقدم المقالات مفهوم النقد الأدبى - كما يعبر عنه هؤلاء الكتاب- فى مهد اللغات الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والأسبانية،

---

(١) من الجامعات الإنجليزية رتشارد هوجارت، وجرام هيو، ور.ف. ليفير، وو.و.. روبسون، وجورج ستينير، ومن الجامعات الأمريكية هارى ليفين، ول. سى. نايتس، ورينيه ويليك، ومن الجامعات الفرنسية ريمون بيكار، وروبالد بارت ومن الجامعات الألمانية هانز ماير، وأميل ستايجر. وهناك إلى جانب هؤلاء داماسو ألونسو وهو أستاذ جامعى أسبانى، وأمبرتو أكو وهو أستاذ جامعى إيطالى، وجان كوت وهو أستاذ جامعى بولندى.

(٢) هما الإنجليزى جون واين وهو روائى وناقد، والإيطالى أميليو كاكيى وهو ناقد.

والألمانية، والبولندية، وقد كتبها أصحابها جميعاً باللغة الإنجليزية. وهى تتناول نقاطاً كثيرة جداً من نقاط الدرس الأدبى، ولكننى سأركز فى هذه المقدمة على طائفة منها أعتقد أنها ينبغى أن تنال أقصى اهتمامنا، وذلك لأهميتها الشديدة لحاضر النقد فى الأدب العربى.

وأبدأ بقضية عامة هى قيمة الأدب فى عصر العلم التجريبى. وقد دافع جورج ستينير فى المقالة الأولى من الكتاب عن الأدب، مسجلاً أن قيمته تفوق قيمة العلم التجريبى، ومؤكداً أن إدراك الحقيقة الذى يمكن استخلاصه من التطوير الفنى لدى كبار الأدباء لا يمكن أن يتحقق عن طريق العلم التجريبى، وذلك لأن هذا العلم قاصر عن إدراك الدوافع الإنسانية على خلاف الأدب.

ومع أن قضية الأدب والعلم تتخذ لدينا وضعاً يختلف عما تتخذه فى الغرب فإنها ما تزال قضية تحتاج إلى قدر من المناقشة. ويحس المرء أن لدينا قدراً من سوء الظن بما يمكن أن يحققه الأدب بالمقارنة إلى ما يمكن أن يحققه العلم التجريبى، وإحساساً بأن الاهتمام بالأدب لا يأتى «بالعائد» الذى يتلاءم مع الوقت الذى «يستثمر» فيه، أو بالأحرى «يضيع» فيه.

والحس العملى الطاغى فى كل مكان قد يجعل من هذا «منطقاً» جذاباً. إن الواقع العملى يرينا أن الطبيب قد يشق بطن المريض، ويستأصل الداء، ويعيد البطن إلى ما كان عليه، ويساعد صاحبه على اندمال الجرح، فإذا بالإنسان يعود إلى حالته الأولى، وقد برئ من دائه؛ فهل يستطيع الأديب، سواء أكان شاعراً أم روائياً أم كاتب مسرحية أم كاتب قصة قصيرة أم كاتب مقال، أن يفعل ذلك ؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم ؟ كذلك يستطيع العالم أن يبنى مركبة فضاء دقيقة ومعقدة، تفلت من جاذبية الأرض، وتدور حولها، وحول القمر، وحول الكواكب الأخرى، لتعود إلى الأرض من جديد، فى نقطة معينة، وفى لحظة معينة، فهل يستطيع الأديب أن يفعل ذلك ؟ وإذن ما الأدب فى حضرة العلم ؟ وإذا قيل ذلك عن الأديب المبدع فما أسهل أن يقال عن الناقد الذى يحتل مكانة ثانوية بالنسبة للأديب المبدع (ولتراجع مقالة ستينير ومقالة هيو فيما يتصل بالعبارة الأخيرة).

ذلك هو نوع «المنطق» الذى قد تجده وراء الانصراف الشديد عن كل ما هو «أدبى» إلى كل ما هو «علمى». ولا يتنبه مثل هذا «المنطق» إلى حقيقة واضحة هى أن لحظة «الإبداع» أو «الاختراع» - التى هى نتيجة عمل «البصيرة الإنسانية» و«الطاقة الإنسانية المتخيلة» - لحظة يلتقى عندها العلم والأدب، وهى لحظة تسبق بالضرورة فى العلم شق بطن المريض، وبناء الصاروخ، فهذان «الفعلان» تطبيق عملى لها. كذلك لا يتنبه مثل هذا «المنطق» إلى أن «المخترعين» فى مجال العلم هم قراء فى المكان الأول، وأنهم قد طوروا قدراتهم على تحقيق إنجازاتهم العلمية معتمدين على قراءة «أدبية»، لا فى مجال عملهم فحسب - فذلك شىء مسلم به - ولكن فى مجال الأعمال الإبداعية الأدبية كذلك. لكن المشكلة لدينا هى أننا لسنا مخترعين، أى أننا لم نمر كثيراً بلحظة الإبداع هذه، ونتصور أن الطريق يمكن أن يبدأ من منتصفه، وأننا يمكن أن نكون علماء كاملين بتعلم مرحلة «شق البطن» و «بناء الصاروخ» دون أن نمر بمرحلة تبصر ذلك و«تخيله»، وهى مرحلة يلتقى عندها الأدب والعلم كما قلت.

والنتيجة السيئة لذلك أن الانتصار للعلم يتم على حساب التقليل من شأن الأدب. على أن هناك نتيجة أخرى لذلك، وهى أسوأ حتى من النتيجة السابقة، وهى أن أهل الأدب أنفسهم بدأوا يفقدون عقيدتهم فى القيمة الجوهرية للأدب. والضرر المدمر المترتب على ذلك ليس فى حاجة إلى توضيح. وهو ضرر ناشئ عن سوء تقدير حقيقى للأمر كله. ولكننا إذا وضعنا القضية وضعاً خاطئاً منذ البداية فليس لنا أن نتوقع لها سوى نتائج خاطئة فى كل اتجاه. على حين أننا لو أعطينا هذه الحقيقة البسيطة المتصلة بطبيعة لحظة الإبداع ما تستحقه من اهتمام أدركنا أن الثقافتين - الأدبية والعلمية - وجهان لعملة واحدة. وإذا استقر هذا الإدراك ضاقت الهوة بين «الأديب» و «العالم»، وأصبحت طبيعة تكوينهما الأساسى جد متقاربة، وزال كثير من سوء الفهم المتراكم، بوضع القضية وضعها الصحيح [١].

(١) نبه الكاتب الإنجليزى المعاصر سى. ب. سنو فى كتيب له بعنوان:
The Two Cultures and the Scientific Revolution
إلى الوضع الخطير المترتب على الهوة الموجودة بين الثقافة الأدبية والثقافة العلمية.

وثمة قضية ثانية مثارة في هذا الكتاب - وأرى أن تأملها ضروري فيما يتصل بالوضع الأدبي لدينا - وهي قضية «كيف نقرأ ؟» وهناك اتفاق ملحوظ على أن القراءة الأدبية إذا لم تتم على نحو من التبصر والنظر، والتأمل، يجعل القارئ يغير من نظرته للكون بما فيه من قيم وأشياء، فهي ليست أكثر من قراءة أمية. يقول جورج ستينير في المقالة الأولى من هذا الكتاب: «وعندما لا تكون القراءة مجرد شرود، أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل، تكون نوعاً من «الفعل»؛ فنحن نعيش في حضرة الكتاب ونسمع صوته، ونسمح له - بشيء من الحيطة - أن يدخل إلى أعماقنا». ويقول في موضع آخر: «إن الذي يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة - وهو اللقاء الليلي بين بريام وأخيل - أو الذي يقرأ الفصل الذي ركع فيه اليوشا كارامازوف يناجي النجوم، أو الذي يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين «أن تكون فيلسوفاً هو أن تتعلم فن الموت» وكيف استفاد هاملت منه، الذي يقرأ كل ذلك ولا يتغير، لا يتغير إدراكه لحياته، ولا تختلف نظرته إلى الحجرة التي يضطرب فيها، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب اختلافاً دقيقاً وجذرياً، هذا الإنسان إنما قرأ بعين عمياء».

إن موضوع «كيفية القراءة» موضوع خطير جداً، وإذا كان مشكلة تشغل بال المجتمع الغربي - الذي ينبغي أن نصفه بما هو عليه من أنه مجتمع قارئ - فينبغي أن تشكل بالنسبة لنا هما ثقيلاً. وكلمة «القراءة» نفسها كلمة مظلومة عندنا، وذلك لأننا نستخدمها استخداماً «مائعاً» يجعلها تعني أشياء كثيرة، مما يعني أنها لا تعني شيئاً ذا قيمة كبيرة في نهاية الأمر. فهذه الكلمة - ولا أقول المصطلح؛ إذ إنها لم تأخذ بعد أي قدر من التحديد والانضباط يرقى بها إلى أن تكون مصطلحاً - تصدق ابتداء على مطلق من يفك رموز الكتابة، ولا يستطيع أحد أن يسلب من «يفك الخط» صفة أنه «قارئ» ! فإذا تدرجنا حتى وصلنا إلى عبارة «قارئ الأدب». وجدناها تتعرض في هذا المستوى أيضاً لاضطراب شديد؛ فمن يقرأ الأدب الرخيص «قارئ» للأدب، ومن يقرأ الأدب الجاد «قارئ» للأدب،

ومن يقرأ الأدب للتسلية «قارئ» للأدب، ومن يقرأ بحثاً عن المثيرات من كل لون وجنس «قارئ» للأدب، ومن يقرأ بحثاً عن معان وأفكار، كانت فى ذهنه قبل أن يقرأ وستظل فى ذهنه بعد أن يقرأ، «قارئ» للأدب. ويبقى النوع الوحيد من قراءة الأدب – وهو النوع الذى وصفته عبارات ستينير التى ذكرتها – مهملاً منسيا لدينا، ليس ثمة كثيرون يتولون تكوينه، ودعمه، وترسيخ أقدامه.

إننا فى حاجة ماسة حقاً إلى الدعوة إلى تثبيت المعنى الحقيقى «للقراءة الأدبية» فى الأذهان، وإلى تعميق مفهومها نظراً وتطبيقاً. ومجال هذه الدعوة لدينا واسع يكاد يشمل حياتنا «الثقافية» كلها، فثمة وسائل الإعلام (وهى عالم حافل بالمتناقضات المثيرة ويستحق دراسة كاملة) وثمة النصوص التى يربّى عليها تلاميذ المدارس فى مراحل التعليم وطريقة اختيارها وتناولها (وتلك أيضاً منطقة متفجرة تحتاج إلى حيطة شديدة ودراسات مضنية) وثمة موضوع «أدب الناشئة» (ولا أقول «أدب الأطفال»)، وجوده أو غيابه، نوعه، قيمته، أسس إبداعه، أهدافه، إلى آخر هذه المسائل الحيوية.

إن النتيجة المؤسفة لغياب التربية على القراءة الأدبية الحقيقية تتجلى الآن فى أن طلاب الأدب فى الجامعة – يستوى فى ذلك من هم دون التخرج وطلاب الدراسات العليا – يقفون عاجزين أمام النصوص لأنهم لم يكتسبوا الدربة على قراءتها وفتح مغاليقها (ودعك من مستوى القراءة الذى يقف عند حدود «فك الخط»، وتلخيص ما يسمى بمعانى النص، والبحث عن المغزى الخلقى أو السياسى أو الاجتماعى فيه، فهذه كلها أشياء هامشية بالنسبة «للمعنى الأدبى» للأدب). إن الطلاب لم يمروا «بتجربة» القراءة التى هى «فعل» ذهنى وروحى وشعورى، إنهم لم يقرأوا إلا لأسباب عملية قريبة كالتحضير لاجتياز امتحان، أو إعداد مقتبسات للاستشهاد، وما إلى ذلك. وهم لذلك غير قادرين على مواجهة النص بشخصيته الخاصة. وغير قادرين على أن يجدوا فيه أكثر مما لقنوه عنه. إن الطلاب فى فترة مهمة جداً من حياتهم لم يقرأوا لسبب ولغير سبب؛ لم يلقوا

بأنفسهم على نحو عشوائى فى بحر القراءة، لم يقرأوا لأن القراءة هى الغاية التى لا غاية وراءها، ولم يجربوا أن التعامل مع النص الأدبى بصفته ذاتاً فريدة، لها حياتها الخاصة التى قد تتوافق أو تتنافر مع حياة القارئ، فتفتح أمامه الباب واسعاً فى الحالتين لتطوير شخصيته، وضبط ردود فعله، وإنضاج عواطفه وانفعالاته، وتمكينه من رؤية نفسه، والآخرين،،والعالم، على نحو أكمل وأشمل.

لابد أن نسلم بأن القارئ «العادى» لدينا محتاج إلى من يعلمه «القراءة» الخاصة؛ فمن سمات هذا القارئ أنه يطور لنفسه باستمرار عادات رديئة فى القراءة؛ فهو يلهث عادة فوق الصفحات، مستبطئاً سير الحدث، ما يجعله كالطفل الذى لا يشده للقصة التى تروى له قبل النوم إلا إجابة سؤال واحد هو «ثم ماذا؟». وهو لا يمكن أن يتذوق - على هذه الحالة - تذوقاً يجعل من القراءة لديه هدفاً حيويا. ولن يساعده على الخروج من محنته تلك أن نقدم له نماذج فجة وبطريقة متعالية تجعل منا أوصياء عليه وعلى النص الأدبى. إننا نساعده باختيار النموذج الجيد الذى يعطى ويضىء كلما تغلغلنا فيه، ونساعده حين نقدم له نموذجاً فى القراءة يقوم على التعامل الصبور مع النص، وقراءته قراءة (أو قراءات ذات مستويات) تكشف عن جوهره بصفته تكويناً لغوياً رمزياً ذا مرام وأبعاد ومعان أدبية، تتعادل مع المرامى والأبعاد والمعانى الواقعية، ولكنها لاتعكسها على نحو مباشر. ونحن إذا نجحنا فى هذه القراءة - فى الكشف عن القيم اللغوية التصويرية العامة فى النص الأدبى، وعن الرموز المستخدمة وكيفية استخدامها، كشف لنا النص عن معناه الحقيقى لا معناه الذى نريده له نحن، وعندئذ نكون قد ملكنا النص، بعد أن يملكنا هو فى مرحلة القراءة، كما نكون قد ميزناه بصفته عملاً يأخذ من الواقع ويستقل عنه فى الوقت نفسه، ويتشكل من اللغة ويستقل عنها فى الوقت نفسه.

والقضية الثالثة التى تبرز فى مقالات هذا الكتاب - والتى ينبغى أن تنال أقصى اهتمامنا - هى قضية علاقة الحاضر بالماضى. كيف نقدر التراث؟ وأين

نقف منه؟ لقد دعا جورج ستينير النقد - فى موضع من مقالته - إلىَ أن يعقد حواراً بين الماضى والحاضر، وقال - فى موضع آخر منها - «إن النقد يستطيع أن يستحضر من الماضى ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر».

وقضية ربط الحاضر بالماضى قضية مطروقة فى النقد الغربى، فقد خصص ت.س. اليوت - على سبيل المثال - جانباً كبيراً من نشاطه النقدى لتعميق هذه القضية، ودعا إلى وجوب إقامة علاقة عضوية بين الماضى والحاضر، يكون الحاضر فيها امتداداً للماضى، ويكون الماضى هو الأساس المكين للحاضر. ويترتب على ذلك فهم أحدهما - بالضرورة - فى ضوء الآخر؛ فالحاضر يفهم فى ضوء الماضى؛ لأن الحاضر هو الحلقة الأخيرة فى السلسلة الممتدة للتقاليد، والماضى يفهم فى ضوء الحاضر؛ لأن الحاضر أيضاً هو التجربة الحية التى يمكن أن ترى فى ضوئها تجربة الماضى. وهكذا يمتزج فى الوعى البشرى ما كان بما هو كائن، فتصبح لديه الفرصة متاحة لرؤية المستقبل رؤية واضحة، إذ إن المستقبل بدوره ليس سوى جزء حى من هذا الكيان المتكامل [1].

ونظرة إلى حاضر النقد الأدبى العربى ترينا أن مجهودات محدودة جداً بذلت لربط الحاضر بالماضى، والنظر إليهما على أنها قيمة واحدة مستمرة. وهناك إحساس غالب بأن الماضى يكوّن بذاته دائرة شبه مغلقة، ويسرف البعض فيتصور أن قصارى ما يستطيعه الحاضر هو أن يشرئب ليقتبس من العصور الذهبية الماضية التى تصور أحياناً على أنها قد توافر لها نوع من الكمال المطلق. على أن هناك إسرافاً آخر يتجلى عند دعاة «الحداثة» و «المعاصرة» ؟ إذ يدعى للحاضر روافد ومؤهلات لم تكن متاحة للماضى، الأمر الذى يعنى أن الحاضر يكاد يكون منبتاً عن الماضى.

والفهم البصير لحركة الثقافة يحتم الالتحام المنشود بين التراث والحاضر،

---

(١) ناقش ت. س. إليوت هذه النقطة فى مواضع كثيرة. انظر مثالا لها فى مجموعة مقالاته:
Selected Prose. PP. 23, 24.

والنظر إليهما على أنهما قيمتان متكاملتان لا قيمتان متباينتان. بل إننا قد نصل – عند النظر المتأمل – إلى أنهما قيمة واحدة. وتحقيق إنجاز ذى قيمة فى هذا المجال يحتاج إلى بذل جهد فى سبيل تصفية مسائل الرؤية الصحيحة. ينبغى إرساء روح التسامح فى النظر إلى الأمور، والقضاء على التعصب فى بعض المجالات، كما ينبغى دعم المؤهلات اللازمة لتناول تراث الماضى وإنتاج الحاضر. كذلك ينبغى بذل جهد شاق لإنشاء ما يمكن أن نسميه «روح الفريق» فى البحث الأدبى لدينا. ولن تنشأ هذه الروح إلا إذا وضح أمام هذا الفريق هدف مشترك، وتم الاقتناع به، عندئذ سيجد «أنصار التراث» و «أنصار الحداثة» أنهم يتجهون اتجاهاً واحداً، وأن مصطلحى «تقليدى» و «تجديدى» ليسا مصطلحين متنافرين.

وتتعلق رابعة القضايا التى يثيرها هذا الكتاب بمنهج الدرس الأدبى. والنقطة الأولى الجديرة بالملاحظة فى هذا المجال – لأنها تتصل بصميم همومنا الخاصة – هى تحديد قيمة المنهج «البيوجرافى» فى النقد الأدبى. إلى أى حد نعطى اهتماما للمؤلف، ونرى النص صورة لحياة صاحبه ؟ إن هناك اتجاهاً غالباً فى مقالات هذا الكتاب لنبذ المنهج «البيوجرافى»؛ فمما قاله جورج ستينير: «إن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب، على حين يسأل الناقد الكتاب فحسب»، ومما قاله رتشارد هوجارت: «لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة»، ومما قاله رينيه ويليك (وليلاحظ أنه من أنصار البحث عن نظرية، وأنه لا يهتم بتناول الأعمال المفردة إلا بصفتها طريقاً يعين على تكوين النظرية): «ويبدو واضحاً أن العمل الأدبى هو المادة الأساسية لنظرية الأدب، وليست هذه المادة هى حياة المؤلف الشخصية أو النفسية، أو البيئية الاجتماعية، أو رد الفعل المؤثر من جانب القارئ». وبالإضافة إلى ذلك يقرر ريمون بيكار اتجاه النقد الفرنسى إلى نبذ الاعتماد على السيرة الذاتية للمؤلف، وهو يرى النص غاية فى ذاته، وخير طريقة لتناوله هى طريقة «شرح النص». كذلك ينتصر إمبرتواكو للتحليل الدلالى. ويحبذ داماسو الونسو القراءة الفاحصة فيقول: «ما يعنينى أكثر من غيره هو ذلك النوع الذى يقف فيه

الملاحظ أمام العمل الأدبى وهو مملوء بالرغبة فى أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاته وإلى جوهره بصفته خلقاً حيا فريداً».

ومما يتصل بمنهج التناول هذا أنه – إلى جانب تعليقه أهمية ضئيلة على حقائق حياة المؤلف – يعلق أهمية ضئيلة كذلك على الحقائق الخارجية الأخرى، كحقائق التاريخ، وحقائق العلوم الأخرى غير الأدبية، ويركز على ما يسمى بالقراءة «البنائية الأسلوبية».

على أن هناك أقلية من كتّاب مقالات هذا الكتاب رأت فائدة فى الاعتماد على عناصر خارج النص؛ فقد رأى ل. سى نايتس «أن تضع دراسة الأدب يدها فى يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت»، وانتصر هانز مايير للحقائق التاريخية المتصلة بالعمل الأدبى وبحياة المؤلف.

إن الدارس العربى محتاج إلى مراجعة موقفه على ضوء ما يتجه إليه النقد العالمى فى هذه الناحية؛ فما يزال لحياة المؤلف عنده ذلك البريق الشديد، وما يزال يحتفل احتفالاً شديداً بحقائق السيرة الذاتية، ويعدها وثيقة من وثائق الدرجة الأولى لتفسير العمل الأدبى. واعترافات الكاتب لا تزال تحمل وزناً كبيراً، والناقد يبحث بحثاً مقصوداً عن هذه الاعترافات، ويبتهج إذ يعثر عليها، وهو فى كثير من الأحيان يرى من جوهر مهمته وتمامها وضع المؤلف على «كرسى الاعتراف». وثمة نتائج ضارة تترتب على هذا البعد عن الموضوعية فى تناول الأدب، من أبرزها أن اعترافات المؤلف التى هى شىء خارج عن بنية النص تكتسب قدسية تجعل منها المقياس النموذجى الذى يطمئن إليه فى تفسير الإنتاج الأدبى، وقد يصل الأمر حدا يتخلى فيه الدارس عن رأى كوّنه بالنظر فى النص، ويسرع لتبنى الرأى المخالف الناشئ من اعترافات المؤلف.

وأكثر الطرق «موضوعية» وأبعدها عن استخدام ما هو غير أدبى فى تفسير الأدب، هو طريقة «القراءة الفاحصة». والدعوة إليها جهيرة فى كثير من مقالات هذا الكتاب. وقد كان «النقاد الجدد» الذين ظهروا فى أمريكا فى

العشرينات – وإن لم يتحدد مصطلح «النقد الجديد» إلا فى أوائل الأربعينات – هم الدعاة الأول إلى التركيز على النص، وقراءته قراءة أسلوبية بنائية تحليلية متعمقة، تكشف عن العلاقات الكائنة فيه، وتضىء جوانبه من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الأدبى. ومثل هذا النوع من القراءة يلقى قبولا فى مقالات كثيرة من مقالات هذا الكتاب كما أشرت، ولكنه أيضاً يتعرض لملاحظات من قبل كتّاب آخرين أمثال جون واين فى مقالته «ملاحظات عن الخيال والحكم»، و ل.س. نايتس فى مقالته «فى البحث عن قيم أساسية»، وهانز مايير فى مقالته «النقد واستقلال القدرات»، وجرام هيو فى مقالته «وظيفة الخيال». ويلاحظ أنه بينما خالف هانز مايير طريقة «القراءة الفاحصة» مخالفة صريحة ورماها بالتناقض، ودعا جرام هيو إلى نبذ طريقة تناول القصيدة بيتاً بيتاً والرواية صفحة صفحة، وتبنى طريقة يكون النقد بها نظرة إلى صلة العمل الفنى بمجموع حياة المؤلف الذهنية والروحية، لم يعترض جون واين إلا على انفراد طريقة «القراء الفاحصة» بالعلم؛ فدعا أن يساندها السياق التاريخى. أما نايتس فقد حذر كذلك من تعليق كل أهمية عليها فقال: «ولقد كان الموقف مختلفاً من ثلاثين أو أربعين سنة. كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المحجرة فى تواريخ الآداب، والمذهبة من الخارج بالتذوق الغامض، ولذا كانت مواجهة التلميذ المباشرة بالكلمات الموجودة علي الصفحة طريقة ضرورية في حرب تحريرية، أما الآن فيحس الإنسان خطراً فى الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة».

وهكذا نعود من حيث بدأنا. نعود إلى مشكلة «كيف نقرأ ؟»، ونواجه ضرورة تطوير منهج فى القراءة الأدبية. وثمة اعتماد واضح لدينا على التكديس الذى أشار نايتس إلى نظيره فى الغرب من ثلاثين أو أربعين سنة. وإذا كان ذلك قد استلزم لديهم آنئذ خوض حرب تحريرية تركز على النصوص فما أحرانا نحن أن نخوضها اليوم. وليس معنى ذلك أن نستبدل بطريقة التكديس طريقة قراءة القصيدة بيتاً بيتاً والرواية صفحة صفحة؛ فلم يكن ذلك جوهر منهج «النقد

الجديد» . وإذا كانت هذه العبارة – وهى العبارة التى استخدمها جرام هيو – تعنى ذلك فهى عبارة خاطئة. وعلاوة على ذلك لم يدخل «النقاد الجدد» ولا غيرهم على النص الأدبى وهم خلو من الثقافة الواسعة، وإن دخلوا خلوا من الأفكار المعدة سلفاً. «فالقراءة الفاحصة» التى أشرت إلى مفهومها فى هذه المقدمة ليست سهلة إلى الحد الذى يمكن أن يمارسها فيه أى إنسان. وهى – إن لم ترفدها ثقافة واسعة يسيطر صاحبها عليها – عرضة للسقوط فى كهوف الطريقة التقليدية العقيم التى تقف عند حدود البحث عما يسمى بالمعانى أو القضايا التى يعالجها العمل الأدبى، أو التى تبحث عن الصور البلاغية التقليدية وما إلى ذلك.

ونوع القراءة التى يقرؤها الناقد لا تحدد المعنى الأدبى وتضيئه فحسب، ولكنها أيضاً تحدد قيمة النقد نفسه. إن هناك حساً واضحاً فى مقالات هذا الكتاب – أشرت إليه مجرد إشارة فيما سبق – بأن «النقد الأدبى» لا تقاس قيمته «بالأدب الإنشائى» . ويكفى أن نقرأ العبارات الأولى من المقالة الافتتاحية فى الكتاب – وهى لجورج ستينير – لندرك ذلك: «عندما ينظر الناقد خلفه يرى فى ظله شبح تابع ! من ذا الذى يرضى أن يكون ناقداً إذا استطاع أن يبدع كلمة من رواية الإخوة كارامازوف ؟ أو من ذا الذى يشتغل بمناقشة التوازن عند لورنس إذا استطاع أن ينشئ «لفحة الحياة الحرة» الكائنة فى «قوس قزح» ؟» على أن ستينير ليس وحده فى هذا الاعتقاد؛ فجرام هيو يعتقد كذلك أن النقد تابع للإبداع، ومن ثم فلا تقاس أهمية هذا إلى أهمية ذاك. لكن القضية لا تترك عند هذا الحد. ويبدو أن نوع القراءة النقدية هو المنجاة الوحيدة التى ينجو بها النقد من الوقوع فى أسر التبعية للأدب الإبداعى؛ إذ يرى جرام هيو «أن النقد ذا القيمة هو النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً، هو الذى تستمر قراءته لا لحججه وأفكاره، إنما لكونه نبعاً مستقلاً للمتعة الأدبية» .

عن طريق القراءة الفاحصة الحرة التى ترفدها ثقافات واسعة ثابتة – لا تعلن عن نفسها إعلان الدعاية ولا توظف توظيفاً مباشراً – يستطيع الناقد – إذن – أن يصل إلى جوانب بعيدة جداً فى عالم النص الأدبى، بحيث يصل تعاطفه

معه، وفهمه له، وتحليله إياه، درجة يتم فيها نوع من التلاحم بين النقد والعمل الإبداعى نفسه، فيصبح النقد صورة جديدة للعمل الإبداعى، وذلك بعد أن يمتحن الناقد جزئيات العمل الأدبى، ويعيد بناءها على نحو ما ، يعادلها، ويعكس صورة حية لها. وإذا وصل الناقد إلى هذه المرحلة بإخلاصه، وتوفره، وكفاءته أصبح شريك الكاتب المبدع فى تجربته، وفى القالب الذى وضع فيه هذه التجربة، وأصبحت الصورة النقدية التى يقدمها توأم الصورة التى يقدمها الأديب المبدع، تمتزج بها، وتستقل عنها فى الوقت ذاته، يكون الناقد بهذا قد دخل عالم الإبداع من أوسع أبوابه، الأمر الذى يترتب عليه أن متعة القارئ بالعمل الإنشائى لا تتم كاملة بدون انضمام الصورة التى أقامها الناقد له. بهذا تخلد قيمة النقد بالقراءة الحرة المتغلغلة النافذة لا بأى نوع من البحث فى حقائق التاريخ، أو حقائق السيرة الذاتية للمؤلف، أو حقائق القواعد الجافة لهذا القالب الأدبى أو ذاك. وهذا هو الفارق الحقيقى بين نقد يساعد القارئ على تذوق النص، ونقد يقف حجر عثرة أمام القارئ فى طريق التذوق.

وثمة قضية خامسة تلح عليها مقالات هذا الكتاب إلحاحاً واضحاً، هى ضرورة اللغات الأجنبية للناقد الأدبى. وينبنى هذا الإلحاح على الاقتناع العميق بأن خلاص النقد الأدبى من أزمته رهن بالتغلب على الإقليمية الضيقة، والنعرات القومية، وبتحطيم السدود بين الآداب، وتثبيت دعائم النظرة العالمية فى الأدب. يقول هارى ليفين: «إن دارس الأدب لا يستطيع أن يؤدى مهمته إلا إذا كان متمكناً من أكثر من لغة واحدة، وكان سائحاً مغامراً فى مجموعة من اللغات»، ويقول جورج ستينير «إن الناقد الذى يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفى بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة، وإن التراث القومى فى الشعر أو فى الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق، يغلق أبواباً ينبغى أن تفتح»، ويقول أيضاً: «إن الناقد – وهو هنا يختلف عن الكاتب المبدع – ليس الإنسان الذى يبقى محصوراً داخل وطنه».

وأحب أن أبدأ تعليقى على هذه القضية بالنقطة الأخيرة. إن الكاتب المبدع

يستطيع أن يحقق «العالمية» من خلال تعمقه فى «المحلية»! وذلك لأنه يحتاج فى تحقيق هذه «العالمية» إلى الحس الإنسانى، والحس الإنسانى موجود فى كل مكان، ويمكن أن يجده الكاتب المبدع فى بيئته الخاصة. وقد فتح كثير من الكتاب والفنانين فى إنتاجهم نافذة على العالم من خلال تعمقهم فى اللون المحلى لبيئتهم. لقد نجح تشيكوف فى تصوير الشقاء الإنسانى من خلال تصوير نماذج ومواقف كانت تضطرب بهما روسيا القيصرية، ويصدق نفس الكلام على تولستوى. وقد نفذ كل من لوركا ونيرودا إلى قلب العالم من خلال تصويرهما الإنسانى للمذاق الأسبانى والأمريكى اللاتينى. وفى المجال الفنى الأوسع كسر بيكاسو حاجز اللون من خلال تعمقه فى اللون المحلى، وينبغى أن نستحضر فى هذا الصدد أن لوحة «جرنيكا Guernica» تصور مأساة الإنسان فى تلك القرية الإسبانية الصغيرة خلال الحرب الأهلية من خلال اللون اللاتينى المتميز.. وهكذا.

وليس معنى هذا بالطبع أن الكاتب يمكن أن يصل إلى الحس العالمى من خلال اللون المحلى دون ثقافة إنسانية واسعة، ولكن معناه أن التربة المحلية كافية فى توفير المادة الأولية الضرورية الصالحة «لتخمير» تجربته الإنسانية. أما النظرة الخاصة للناقد فإنها تتكون وتتحدد وتتأصل بمقدار ما يرى من التجارب النقدية للآخرين، فى بيئته وفى كل بيئة، وفى زمانه وفى كل زمان، وبمقدار ما يوسع من قراءته فى لغته الأصلية وفى اللغات الأجنبية، وذلك بغية الوصول إلى موقف يستطيع فيه أن يتأمل أكبر جانب من تراث الإنسانية النقدى. والاعتقاد فى أن دارس الأدب يمكن أن يدور فى دائرة ضيقة هى دائرة الأدب القومى اعتقاد خاطئ، والرضا الذى يجلبه مثل هذا الاعتقاد رضاً زائف. وهو يمكن أن تزخرفه مشاعر الثقة بالنفس والاستقلال القومى إلى حين، ولكنه سرعان ما يثبت إفلاسه فى عالمنا المتغير.

ونظرة إلى عناية دارس الأدب العربى باللغات الأجنبية تضع المرء أمام

مفارقة غريبة، فأنت تسمع دائماً القول بضرورة اللغات الأجنبية، ولكن الواقع العملى لا يجعل من هذا القول أكثر من مجرد قول. ويمكن أن ننحى جانباً عجز طلاب الدارسين للأدب القومى – الذين هم دون التخرج فى الجامعة – عن قراءة أى نص أدبى بأية لغة أجنبية، فذلك شىء يمكن أن يراقبه المرء فى حزن وصمت، ولكن حين تصل عدوى هذا العجز إلى طلاب الدراسات العليا فإن نواقيس الخطر الحقيقى ينبغى أن تُدَق.

إن أكثر من مقالة من مقالات هذا الكتاب الذى أقدمه إلى القراء تنبه إلى ضرورة اللغات الأجنبية. وقد أشرت إلى شىء من نصوص هذه المقالات. وإذا استحضرنا فى الذهن أن هذه المقالات كتبت لقارئ يختلف اختلافاً كبيراً عن القارئ العربى فى الحد الأدنى لمعرفته باللغات حين يتخرج فى الجامعة؛ تجاوز الأمر فى نظرنا حد الضرورة حين تتجه هذه المقالات إلى القارئ العربى.

وتبلغ الغرابة ذروتها حين يلوك من لا يعرفون اللغات الأجنبية مسائل علم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولكن الغرابة تظل كائنة وصارخة حتى فى حالة الذين يتصدون لدراسة التراث دون الإحساس أن اللغات الأجنبية ضرورية لعملهم. لقد نشأ تراثنا العربى وتطور بعيداً عن اللغات الأوربية الحديثة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، هذا حق، ولكنه لم يتطور بعيداً عن اللغات اليونانية، واللاتينية، والفارسية، فكم من دارسى التراث يجيدون هذه اللغات؟ على أن الزعم بأن دارس التراث يمكن أن يستغنى عن اللغات الأوربية الحديثة زعم باطل، فكيف يستطيع هذا الدارس أن يتجاهل ما كتبه المستشرقون الفرنسيون والإنجليز والألمان عن هذا التراث ؟ أقول كيف يتجاهل ذلك إلا على حساب النقص فى أدواته (وإن كان بوسعه بالطبع أن يضع أصابعه فى أذنيه، وينحى على المستشرقين بلائمة الجهل، وسوء النية، وسوء الأدب!).

بقيت قضيتان تثيرهما مقالات هذا الكتاب، وينبغى أن يقارن الوضع فيما

يتصل بهما فى الأدب الغربى بالوضع الذى نواجهه فى دراسة الأدب العربى. أما القضية الأولى فهى قضية النقد الأكاديمى والنقد الصحفى. لقد ناقش كل من جرام هيو وإميليو كاكيى المفارقات الكائنة فى المجتمع الأدبى الغربى بين هذين النوعين من النقد، فسجل جرام هيو الحسد المتبادل بين الناقد الأكاديمى والناقد الصحفى، كما سجل عيب الأول الذى يتجلى فى تقوقعه، وعيب الثانى الذى يتجلى فى سطحيته، وميز الأول بأنه غالباً ما يتجه إلى الماضى، والثانى بأنه يتجه إلى تيار الأدب الحاضر، ودعا - كما دعا إميليو كاكيى - إلى وجوب تقريب الشقة بين العالم الأكاديمى فى الجامعات وعالم النقد الجارى فى الصحافة. كذلك عاب جرام هيو من لا يهتم بالاتجاه الذهنى لعصره (مما يغلب على الاتجاه الأكاديمى) كما عاب من يهتم كلية بالأدب الجارى (مما يتصف به النقد الصحفى). وهاجم البطش الأكاديمى كما هاجم ثرثرة العصابات الأدبية، وحذر إميليو كاكيى من أن «عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما تحطم كليهما وتحطم القارئ قبل كل شىء».

وقد لا يكون الحسد المشار إليه بين عالم النقاد الأكاديميين وعالم النقاد الصحفيين فى العالم الغربى واضحاً بنفس القدر فى عالمنا الأدبى، وذلك لأن الحد الفاصل بين العالمين ليس واضحاً لدينا بالقدر الذى هو عليه لديهم. حقا إن هناك نقاطاً يتداخل لديها هذان العالمان هنا وهناك، ولكن الحديث عنهما بصفتهما عالمين أوضح هناك منه هنا. على أن هناك ملاحظة تستوقفنا، وهى أن بعض النقاد الأكاديميين لدينا يرون فى خروجهم إلى دائرة النقد الصحفى جزءاً مكملاً لمهمتهم الأكاديمية، ولا أدرى إذا ما كانوا يرونه دليلاً على نجاحهم الأكاديمى. وهم قد يسهمون - بغير قصد فى معظم الأحيان - فى تكثيف الغبار المثار حول معنى «الأكاديمية» الذى يثيره بعض النقاد الصحفيين، والذى يحمّلها معنى «الجمود»، و«التحجر»، و«الانطفاء»، ويبعد بها عن حقيقتها الأصلية من التوثيق، والموضوعية، وتحرى الحقيقة. إن التفاخر بما يسمى بعملية Vulgaraization للمادة الأكاديمية قول خطر على المنهج العلمى، وعلى المسألة التعليمية برمتها.

ولست أقول أبداً بالانعزال، والتعالى، والإحجام عن الإسهام فى النشاط الأدبى الصحفى، وإنما أقول فحسب إن مهمة الناقد الأكاديمى حين يخرج إلى النطاق الصحفى هى ترشيد القراءة الأدبية، والوقوف عند جوهر «الأكاديمية» الحقة، ومساعدة النقد الأدبى الصحفى - دون تعال أو وصاية - على التخلص مما يعانيه من بعض المشكلات التى يعانى منها نظيره فى الغرب، والتى أشارت إليها المقالتان اللتان اقتبست منهما آنفاً. على أننى أزيد على هذا القول اعتقادى فى أن ثمة فائدة للنقد الأكاديمى نفسه فى خروجه إلى النطاق الصحفى؛ فالانفتاح على تيار الأدب الجارى يرفد هذا النقد بعنصر ثرى من حيوية اللحظة الحاضرة، ودفئها، وتجددها.

وتثير القضية الثانية مقالة ليفيز عن «البحث العلمى فى الإنجليزية». لقد هاجم ليفيز فى مقالته الضعف فى مستوى البحث العلمى، كما هاجم الرسائل التى يتقدم بها الباحثون لنيل درجة الدكتوراه من كمبردج. وهو لا يتشبث فى ذلك بالشعار الفارغ المعروف، وهو وجوب أن يضيف طالب الدكتوراه برسالته جديداً إلى العلم، وقصارى ما يطلبه هو أن يكشف الباحث عن استقلال فى شخصيته (وياله من مطلب عسير!). على أنه يعنف العنف الذى عرف عنه، وذلك حين يحذر من التستر الذى يتم فى شكل الترخص فى مستوى البحث العلمى لاعتبارات سياسية معينة، معلناً أن ذلك كفيل بأن يحدث من النتائج المدمرة ما تحدثه الكوارث العامة.

وقد يغرى كلام ليفيز هذا بفتح قضية الدراسات العليا لدينا برمتها، ولكننى سأحصر كلامى فى ملاحظات مختصرة. إن ليفيز ثائر على مستوى البحث فى لغته القومية فى جامعة كمبردج، فكيف بالناظر فى مستوى الدراسات العليا لدينا؟ والقضية جد متشابكة؛ فعدم دربة الطلاب على قراءة النصوص بأنواعها من أسباب انخفاض المستوى ومن مظاهره، ومن العقبات فى طريق النهوض به، وقريب من هذا القول يمكن أن يقال عن عدم معرفته باللغات الأجنبية. على أن هناك أسباباً ومظاهر، ومعوقات أخرى فادحة. منها عدم تفرغ

معظم الطلاب للبحث؛ فطالب البحث الذى تنقصه الدربة ولا يعرف لغات أجنبية يمكن أن يتدرب ويتعلم اللغات إذا كان متفرغاً، أما إذا كانت لديه وظيفة تشغله طول الوقت، وكانت هذه الوظيفة تفصله عن مشرفه عشرات الكيلومترات، أو مئاتها، أو آلافها، فكيف يتدرب مع مشرفه؟ وكيف يتعلم اللغات؟ ومن ثم: كيف يبحث؟ وكيف يُرْعى؟

ولا يستطيع أن يتفادى المرء تجربته الخاصة إذ ينظر فى حزن إلى القائمة الطويلة بَأسماء الطلاب المقيدين للإشراف والمتفرقين فى بيئات متعددة، ينقص الكتاب بعضها، ولا يتوافر الجو المناسب للاطلاع فى بعضها، ويحال بين الطالب والتردد على مشرفه فى جميعها. ويدور الحوار بين الطالب ومشرفه – إن دار – بالمراسلة، أو فى زيارات صيفية خاطفة. ويحس الطالب أنه مظلوم، ويحس المشرف أيضاً أنه مظلوم، والنتيجة أن هناك مظلوماً لا يُختلف عليه هو مستوى البحث العلمى.

ولست أتطلب صورة مثالية لجو البحث العلمى، ولكننى أتطلب صورة طبيعية. والبحث العلمى – لسوء الحظ – ليس من الأمور التى تحتمل التهاون، وأنصاف الحلول. إنه إما أن يكون أو لا يكون، ومحاولة تبسيط مشكلاته تخل بالوضع كله إخلالاً كاملاً. إنه يشبه المشى، والكلام، وتعلم القراءة والكتابة. أقصد أنه لا تغنى فيه تجربة المشرف عن تجربة الطالب شيئاً، أى أن المشرف لا يستطيع أن يلقن الطالب تجربته، ولابد أن يمر الطالب بنفس الطريق الذى مر به المشرف كما يمر كل طفل بمراحل المشى والكلام، وتعلم القراءة والكتابة، فلا تغنى تجربة الطفل الأول لتجربة الطفل الثانى شيئاً. على أن النصح، والإرشاد، والرعاية ممكنة هنا وهناك فى جميع الأحوال.

والخلاصة أنه لابد فى الصورة الطبيعية للبحث العلمى أن يوجد طالب متفرغ، ومشرف مهتم، وبيئة تتوافر فيها المواد اللازمة الضرورية. وعلاوة على ذلك لابد أن يكون الطالب قريباً من مشرفه، ومشرفه ليس مثقلاً بالعمل ولا مزدحماً بالطلاب إلى الحد الذى لا يستطيع أن يفرغ فيه للطالب إلا بين الحين والحين.

وبعد، فقد كان جهدى فى هذا العمل محصوراً فى الأمور التالية:

أولاً: هذه المقدمة التى حاولت فيها أن ألقى بعض الضوء على جوانب من حاضر الدرس الأدبى لدينا على هدى مما أثاره هذا الكتاب. ولا أريد بحال أن تقف هذه المقدمة حائلاً دون الكتاب نفسه، فما نوقش فيها قليل جداً بالنسبة للقضايا المهمة المثارة فى الكتاب نفسه.

ثانياً: ترجمة الكتاب، وفيها حرصت كل الحرص على أن أكون قريباً من النص، ولم أترخّص فأبعد عن النص مطلقاً، ما دام نسيج العبارة العربية سائغاً.

ثالثاً: التعليقات الواردة فى هوامش الصفحات كلها. وقد كانت تعليقات توضيحية ذكرت فيها تواريخ كثير من الأعلام الذين وردت أسماؤهم فى الأصل، كما عرفت تعريفا شديد الاختصار بكثير من الأعمال والشخصيات الأدبية الواردة فيه. ولم يكن أمامى طريق آخر سوى أن أرجع إلى تقديرى الخاص فيما يتصل باختيار الأعلام والأعمال والشخصيات التى أعلق عليها؛ فقد ذكرت تواريخ الأعلام الذين قدرت أن ذكر تواريخهم مفيد، وعرفت فى اختصار شديد بالأعمال والشخصيات الأدبية التى قدرت أن تعريفى بها مفيد.

وأود أن أشكر صديقى محمد حماسة عبد اللطيف الذى قرأ أصول الترجمة، وأبدى عدداً من الملاحظات المفيدة.

محمود الربيعى

مصر الجديدة - يونية ١٩٧٥

مقدمة الناشر[1]

لقد حقق الإنسان - حتى الآن - نجاحاً محدوداً فى تغيير البيئات المادية التى يعيش فيها، أما البيئات الفكرية فإنه يضيف إليها أحياناً ظلاً من التحسين فحسب. وكان هدف الملحق الأدبى لجريدة التايمز من نشر المقالات الموجودة فى هذا الكتاب فى عددى ٢٦ يوليو، ٢٧ سبتمبر سنة ١٩٦٣، أن يصل على نحو مفتوح - وربما كان مفيداً - بين بعض أفكار النقد الأدبى التى تختلف أشد الاختلاف، والتى تعيش جنباً إلى جنب فى أوربا وأمريكا دون أن تتبادل التأثير فى غالب الأحيان.

وكانت النتيجة - كما سيرى القارئ - صداماً جهيراً فى المفاهيم، لقد أصر دارسو الأدب الإنجليزى ونقاده وزملاؤهم عبر المحيط الأطلنطى فى بعض مجالات - أصروا فى السنوات الأخيرة على بعض الأفكار العنيدة فيما يتصل بقيمة الأدب، ورفضوا بعنف أية أفكار أخرى. لكن نقاداً ممتازين كثيرين فى أوربا تناولوا بحماسة ووضوح وجهات نظر قد تبدو شائنة فى نظر الدارس الإنجليزى المثقف. ومن المؤكد أن رد الفعل المناسب لهذا الموقف ليس الشعور بأن معظم النقد الإنجليزى فى الوقت الحاضر يفرط فى الثقة بنفسه إلى حد غير معقول، أو أنه ذو جانب واحد، كما أنه ليس افتراض أن مفكرى إنجلترا كدأبهم يحددون الطريق المنطقى الوحيد كما هو الحال بالنسبة لماكولاى[2] التى عضدت كل شىء كانت له قيمة فى عصر التنوير الأوربى. إن الكتاب الأوروبيين الذين أسهموا فى هذا

---

(١) دار Faber and Faber.

(٢) روز ماكولاى كاتبة معاصرة يظن أنها ولدت سنة ١٨٩٥.

الكتاب «حاضر النقد الأدبى» يمكن أن ينظر إليهم على أنهم محصورون فى نقطة ضيقة كزملائهم الإنجليز والأمريكان، وهم يكافحون ضد طريق التفكير التى تبدو مضللة أو عديمة الجدوى أو معوقة. وهم يعضون بالنواجذ على قوانينهم الخاصة.

وفى أية مناظرة مثل هذه لابد أن تجد - باختصار - بعض الصيغ المشذبة المختبرة هنا وهناك. وهذه الصيغ تفيد الجانبين. ويلاحظ أن عدداً من المشاركين الأوروبيين فى هذا الكتاب من الذين كانت مقالاتهم من بعض الجوانب ردا على مقالات الكتاب «الأنجلو ساكسون». قد اعترفوا بتأثير الأفكار النقدية الأمريكية والإنجليزية، وقد فعلوا ذلك أحياناً من جانب لا يلقى التقدير خاصة فى أرض الوطن. وكتاب «حاضر النقد الأدبى» فى عمومه ربما قوّى من هذا الأثر، وأعطى كذلك وزناً للتأثير الذى يجرى فى الاتجاه المضاد.

وكل المشاركين الإنجليز فى هذا الكتاب هم من المحاضرين الجامعيين فى الأدب الإنجليزى أو من الذين كانوا كذلك، وهذا يعكس بوضوح كيف أن النقد الأدبى الإنجليزى قد أصبح فى الثلاثين أو الأربعين سنة الماضية محترفاً،متخصصاً على نحو ثابت. ويزيد اتجاه النقاد إلى حرث حقول أضيق؛ لذا فإن ناقداً معيناً قد يكون ناقد شعر، أو ناقد قصة، أو ناقد العصر الفيكتورى، أو عصر النهضة، أو ناقد دكنز، أو ناقد هنرى جيمس، أو ما هو أضيق من ذلك، ناقد هنرى جيمس فى فتراته الأولى، أو دكنز فى فتراته الأخيرة. ومع ذلك فإن الكتاب الإنجليز المشاركين فى هذا الكتاب لا يقدمون شاهداً على ذلك، بل إن الأمر على العكس؛ فهناك إصرار مدهش فى مقالاتهم - يكاد يكون إجماعاً - على الأهداف العامة للأدب. تلك الأهداف التى تنتمى بدرجات متفاوتة إلى تقاليد استمدت من ماثيو أرنولد منذ قرن من الزمان، واستمدت على نحو أكثر مباشرة من التئام مدهش لأفكار ت. س. اليوت، وإ. ا. رتشاردز، والدكتور ف.ر ليفيز.

وليس صعباً أن يتضح حتى من المقالات المبكرة الحوافل لإليوت أنه عبر عن وجهات نظر فى الأدب تؤكد صراحة قدرة ذلك الأدب على أن يعطينا تجارب ذهنية وحسية تختلف تماماً عن تلك التجارب التى تكوّن لنا عندما نستمر فى اهتماماتنا العادية اليومية. إنها فى الواقع تلك الوجهة «الجمالية» التى لامه عليها نقاد مهتمون بالتركيز على هدف الكتابات العظيمة بوصفها أهدافاً ذهنية وعقلية بالضرورة – من أمثال يفور ونترز. لكن كثيراً من القراء الإنجليز قد تساءلوا فى البداية وهم يحاولون فهم أفكار ونترز عما إذا كانوا يقرأون آراء لإليوت نفسه؛ وذلك لأن من الأشياء التى عَمُقَتُ فى الفكر النقدى الإنجليزى أن إليوت ربط – على نحو ما يربط المسبب بالسبب – بين طاقة الشاعر المنظمة عند كتاب من أمثال دن ومارفيل والنضج فى مرحلة جدّ متطورة. وليس من الضرورى أن يختلف هذا الربط عن معناه الذى يستخدمه رجال التعليم المتنورون، وحتى رجال القضاء، فى الوقت الحاضر. ويصعب الآن تحديد مدى الأهمية التى كان يعلقها إليوت على هذا الربط، ولكن أثراً عميقاً غير عادى كان لها على أتباعه من الإنجليز.

وزيادة على ذلك فإن الاهتمام بنسيج الأدب الذى نصح به إليوت – وطبقه بذكاء عظيم ولكن فى صفحات قليلة – قد استخدم باستمرار لغاية مستمدة من وجهة النظر هذه. و «علم الأسلوب» الذى تطور فى أوربا، وتطور إلى حد ما فى أمريكا، لم يكن منتشراً قط فى إنجلترا. لقد بحثت التفاصيل الخاصة بلعب الشعراء والروائيين بالألفاظ أولاً وقبل كل شىء بهدف اختبار مدى صحة كونها تعكس – على قدر القوة الخاصة التى نتوقعها من خبراتنا – الصفات المرتبطة بالنضج، بالمعنى الذى ذكر: الوعى الحقيقى بتنوع العالم وغرابته، والقدرة على تعمق مشاعر الآخرين، والقدرة على توجيه كل العواطف المستمدة من هذه الطاقات وجهة تنتهى إلى الحب والتعقل.

أما فكرة رتشاردز العامة عن الأدب، التى هى نوع من التقوية النفسية، فإنها

لم تحرز قوة مشابهة على الإطلاق. والشيء الذى بدا منذ البداية عظيم الأهمية أن الأعمال التى أوصى بها فى «العشرينات» كانت هى الأعمال نفسها التى امتدحها إليوت تقريباً. وفكرته أن الشعر «منظم لدوافعنا» يمكن أن تشبه فى سهولة شديدة بفكرة إليوت عن «نضج» الشاعر، ومن الواضح أن ذوقيهما كانا متشابهين.

أما بالنسبة للدكتور ليفيز فقد وحد فى وضوح تام بين قدرة الشاعر على إخراج مادته ودرجة نضجه الخلقى. وقد كان له على نحو مباشر أعظم التأثير من بين الجميع. وقد أخذ إسهام الدكتور ليفيز فى هذا الكتاب صورة محددة بالدعوة إلى الحفاظ على أعلى المستويات فى الدراسات العليا الإنجليزية. وهو لا يعنى «بأعلى المستويات» - كما سيقول - المطلب الأكاديمى الفارغ بأن بحث الدكتوراه ينبغى أن يكون «إضافة إلى العلم»، بل ضرورة أن يطلب من الطالب أن يكشف عن قدرات أصيلة فى الإدراك، والحكم، وتحمل المسئولية. ويكمن وراء هذه الدعوة ما حافظ عليه الدكتور ليفيز طويلاً من رؤيته للأدب الإنجليزى يلعب دور «الثقافة الإنسانية الأساسية» فى التربية الحضارية، وما اعتقده من أن هذا يحتم بالتالى «نضجاً» من جانب المدرسين والنقاد الذين يتكلمون أو يكتبون عنه.

ويعتنق كل من رتشارد هوجارت، وجون واين، و و. و. روبسون وجهة نظر تشبه فى عمومها وجهة نظر الدكتور ليفيز؛ فيرى هوجارت الأدب على أنه يؤدى مهمة هى توسيع تعاطفنا مع المعاناة الفردية عند الآخرين وسعادتهم، وتوسيع إنسانيتنا. وهو يقول إن الأدب - دون أن يعلن علينا أية خطط أخلاقية - يعمل على تخريب وجهة نظرنا فى الحياة بطريقة صحيحة، وذلك حين يحارب الخوف، والجشع، والإعياء، والكسل. ويعرض واين قضية مشابهة لتلك القضية لكن بطريقة مختلفة، وذلك عندما يستنكر على الناس «استخدامهم» - وهو يضمن الكلمة معنى «سوء استخدامهم» - الأدب وسيلة لتحقيق رغباتهم. وعنده أيضاً أن الناقد الجيد يعمل مع الكاتب على مساعدة القارئ على كسر حدة أنانيته، وعلى رؤية الناس «الآخرين الغرباء» بصفتهم أشخاصاً حقيقيين، لهم حقوق

حقيقية فى الحياة.ويود روبسون أن يرى كلمة «الصدق» وقد عادت إلى قاموس النقد الأدبى معتقداً فى ذلك أن الكاتب يمكن أن يصل إلى الفهم «المتعاطف» و «التوازن الأخلاقى الدقيق» اللذين يتوافران فى الأدب العظيم، وذلك فقط عندما يحيا على نحو أصيل فى الخيال من خلال التجارب التى يعنى بها عمله. وهؤلاء النقاد الثلاثة يدركون على الفور أن نوع الواقعية الأخلاقية التى يعجبرن بها فى الأدب لا تعتمد بالضرورة على أى نوع بسيط من الواقعية بالمعنى الأسلوبى. وقد استخدم واين عبارة «أعذب الشعر أكذبه [1]»، ولكن الثلاثة جميعاً – دون الدخول فى تفصيلات – أصروا على أن الكذب له صلة جوهرية حرفية بالمواقف الإنسانية الحقيقية. وقد قال روبنسون صراحة إنه مهما كان من شأن فولستاف فإنه ليس رجلا ضئيلاً.

لقد عُرف ل. س نايتس منذ أمد طويل بأنه زميل للدكتور ليفيز، ولكنه فى مقالته هنا يؤكد على طريقة «كوليردجية» أكثر بكثير مما يفعله الآخرون، وهى الحاجة إلى أدب يوقظ الخيال. إنه يريد أن يؤكد الآن أهمية الاستجابة السريعة الحدسية للأدب. ولكنه أيضاً ينظر وراء هذه الصحوة إلى أثرها النهائى على صميم حياة القارئ الشخصية.

ويشير جرام هيو أصرح إشارة إلى النهج الجديد الذى يمكن أن يتطور إليه الفكر النقدى الإنجليزى باسترجاع ما للأدب من قوة على إعطاء قرائه إحساساً أدق بالواقع، وإعطائهم أيضاً أساطير حية ترشد حياتهم اليومية (وهو – ولا عجب – ينجذب فيما يبدو إلى الرواية أقل مما ينجذب إليها أى مشارك إنجليزى آخر فى هذا الكتاب).

أما بالنسبة للمشاركين الأمريكيين فى الكتاب فإن جورج ستينير يلاحظ

---

(١) اخترت هذه العبارة المشهورة فى النقد العربى ترجمة لعبارة:

"The truest poetry is The most feigning"

انظر مقالة واين فى موضعها من هذا الكتاب.

ملاحظة أدنى إلى أن تكون مريبة ؛ فهو يتساءل - ناظراً إلى التاريخ القريب - عما إذا كان الناس يتقدمون بالضرورة فى طريق الحب والحكمة عن طريق قراءة الأدب.، وذلك مهما يكن من تغلغل تلك الصفات فى الأدب الذى يقرأونه، ومهما يكن من أمر فإن الأدب عنده يحقق هدفه المثالى فى أنه يضيف «إلى خبرة الطاقة الإنسانية» وانضباطها.

ومما لا شك فيه أن رينيه ويليك وهارى ليفين من أكثر المشاركين فى هذا الكتاب اقتداراً من بين «الإنجليز - السكسون» ؛ وذلك لأن كليهما متخصص فى الأدب المقارن. ويتطلع ويليك إلى إمكان تحقيق نظرية عامة تأخذ فى حسبانها كل خصائص الأدب التى تميزه بوصفه ظاهرة مميزة مستقلة، وذلك دون استهانة بالحاجة النهائية إلى إصدار حكم تقويمى صريح على قيمته الإنسانية. أما ليفين فإنه على الرغم من وعيه المماثل بالغرض المزدوج الذى يواجه الناقد يميل إلى اختيار متساهل وحساس.

إن القراء الذين يأخذون وجهة النظر الشائعة عن الأدب الإنجليزى حقيقة مسلمة سيصدمون عندما يقرأون «الزمن والخيال الشعرى» لإميل ستايجر. ودون كل المشاركين فى «حاضر النقد الأدبى» يبدى ستايجر نوعاً من الاهتمام بالأدب بعيداً تماماً عن معظم اهتمام النقاد «الأنجلو - ساكسون»، وذلك دون أن يلجأوا إلى حل وسط. ولنوضح القضية نقول إننا إذا قارنا عملاً أدبياً بشىء آخر من صنع الإنسان - وليكن مدينة من المدن مثلاً - فإن معظم النقاد «الأنجلو - ساكسون» يشبهون قوماً يمشون فى الشوارع باحثين عن الوسائل التى تجعل تصميم المدينة ييسر حياة السكان العادية فيها، ويفتح لهم مجالات جديدة، ويوفر لهم فرصاً للاجتماع والمتعة، ويشجعهم على الحياة بطرق نبيلة، على حين يشبه ستايجر إنساناً يعمد فى هدوء أثناء ذلك كله إلى تل خارج المدينة فيجلس عليه لينظر إليها فى ضوء الشمس. وقد يعترض النقاد من تحته بأن هذا ليس الغرض الذى بنيت المدينة من أجله، وبأن هذا تقصير كامل فى أداء الواجب،

ومصممو المدينة فى تلك الحالة لا يفصحون عن أغراضهم، وهو يستمر جالساً هناك، لا يبالى اللوم، قانعاً يتمعن جمال المدينة من مكانه الذى يجلس فيه، وممعناً النظر اكثر فأكثر ليبدأ فى تحديد السبب الذى يمده بأحاسيسه المبهجة فى الشىء الذى يراه.

والنتائج المحتملة لهذا المصدر الأساسى لمتعته هى إحساسه «بوحدة» الأعمال التى يتناولها، وبأن هذه الوحدة تنبع من وجهة نظر ثابتة فى الزمن عند الكاتب، وتظهر فى كل جزئية من جزئيات مضمون العمل الأدبى أو أسلوبه. مرة أخرى إن هذه طرق فى التفكير تفتح بالطبع الباب لألوان من الإدراك مختلفة تماماً، وتتحدى من يعارضها على أرض مهزوزة وغامضة. وهؤلاء النقاد الذين يرون قيمة الفن الأساسية تعليمية فى أعلى مراتبها منبتون بحكم مسلماتهم الأساسية عن إمكان إعطاء الأفكار التى أثارها ستايجر أى مزيد من الاعتبار.

ويحارب إميليوكاكيى وداماسو ألونسو - فى إيطاليا وأسبانيا بترتيب ذكرهما - معارك تشبه إلى حد ما المعارك التى يحاربها الأستاذ ستايجر عن وعى ضد التقاليد الألمانية الأساسية. ويعارض ثلاثتهم دراسة الأدب بوصفه مجرد توثيق سيكولوجى أو تاريخى. وعلى حين يبدى كاكيى إعجابه بالحضارة «الأنجلو - سكسونية» يشن فى الوقت نفسه الحرب على معسكرنا، وذلك حين يرى أن تأكيد الناحية التعليمية من جانب المشاركين «الأنجلو - ساكسون» فى حاضر «النقد الأدبى» مسألة مبالغ فيها. ومع أن ألونسو شديد الاهتمام «بعلم الأسلوب» فإنه يرى أنه «علم غير كامل». إنه له أهمية من الدرجة الثانية فحسب، وذلك بالنسبة للمتعة الحدسية بالأدب التى نعطيها الأولوية.

ويحظى «علم الأسلوب» - على كل حال - باهتمام معظم المشاركين الآخرين فى الكتاب. فريمون بيكار غير راض أيضاً عن الاهتمام الفرنسى الواسع الانتشار بالناحية البيوجرافية والسيكولوجية من قبل الكتاب، ويرى فى النقاد «الأنجلو - سكسون» خير حليف له فى إصراره على الحاجة إلى التركيز على

النص. وإذا صح أن الاهتمام بعمل اللغة الأدبية متصل أساسا فى إنجلترا على الأقل بقيمتها الاجتماعية والخلقية، منذ ظهور الأعمال المبكرة لرتشاردز. فإن ريمون بيكار هنا يكون سخيا أكثر مما يلزم.

وعلى كل يمكن أن نتحول الآن إلى النقد بوصفه لغة لرونالد بارت لنرى تقريراً مصفى وعميقاً عن طريقة من الطرق التى تقربنا من اللغة الأدبية. ولا يهتم بارت بالقيمة بصفة خاصة. إنه شديد الاهتمام بالقواعد الخاصة «لعلم المعنى» التى تستمد من القصائد والروايات، كما أنه مهتم بشرحها المنطقى. وليس ذلك بالنسبة له هو المجهود النهائى، ولكن المجهود النهائى هو الوصل المتجدد بين هذه النظم وطرائق أخرى لوصف تجاربنا التى تفرضها عليها التغيرات الذهنية بطريقة مستمرة. لذا فإن النقد لديه مسألة جد نسبية. فهو «المحاورة بين موقفين تاريخيين وشخصيتين هما شخصية المؤلف وشخصية الناقد»، وما ينبغى أن يميزه فى كل مظاهره هو نفس الاهتمام الشديد بالمنطق فى المحاورة. ووجهة النظر هذه تصل رونالد بارت بمسهم إيطالى آخر فى الكتاب هو إمبرتو اكو. ولقد حدد اكو أن تشاردز – واهتمامه بعلم المعنى – على أنه الناقد الإنجليزى الذى أثر فيه أكثر من غيره. و «علم الشعر» أى أسلوب التوصيل فى الأدب هو الذى يهمه أكثر من غيره، وبخاصة – كما لاحظ هو نفسه فى ذكاء – فى ذلك العصر الذى يزيد اشتمال الأعمال المعقدة فيه على الجانب النظرى الخاص بها فيما يتصل بهذه المشكلة، وسرعان ما يصبح البحث فى فن «الشعر» فى هذه الحالة هو الشكل الممكن الوحيد للنقد.

وقد أعطى جان كوت – الأستاذ بجامعة وارسو – انطباعاً آخر حيا عن أفكار تنمو وتتصادم فى مجتمع مختلف عن مجتمعنا. ومن الممتع أن نرى – على غير توقع – أسماء مثل نيومان وتشسترتن وجوردون كريج ينظر إليها باحترام بوصفها قد أحدثت مؤثرات منعشة فى نقاط مختلفة من التاريخ الثقافى البولندى الحديث. ومن المهم على نحو خاص أن نعرف أن النقاد الشبان والدارسين فى

بولندا قد التمسوا قبل كل شيء مرشداً في شخص واحد من المفكرين العظام في علمي البناء الشعرى ونظرية التوصيل، وهو الروسي رومان جاكوبسون الأستاذ بجامعة هارفارد. إن اسمي الأستاذ جاكوبسون ودوسيسيير رئيس مدرسة جنيفا الذى بدأ البحث في هذه المشكلات اسمان يتكرر ذكرهما في النصف الأوربي من حلقة البحث هذه، وكلاهما مفكر ليس له في إنجلترا إلا أتباع قليلون.

وربما بدا أن الأستاذ هانز ماير - وقد عاش في ليبزج حتى وقت قريب - يتكلم بصوت جد قريب من صوت النقاد الإنجليز. وهو يدين للفكر الماركسي ربما أكثر من أى كاتب آخر من كتّاب «حاضر النقد الأدبي»، وذلك على الرغم من أنه لم يسجل أية صلات ساذجة بين شكل الأدب وبيئته الاجتماعية، ولم يكن تقديره للأدب معتمداً على أى أساس بسيط من قيمته الاجتماعية. ومع ذلك فإن وظيفة العمل الأدبي ومدى فائدته المباشرة لقرائه لهما وزن لديه أرجح من وزنهما لدى أيّ من النقاد الأوربيين الآخرين في الكتاب. ويبدو من الأساس الذى اتخذه أنه توصل إلى نوع من «الجماهيرية العليا» - إذا جاز استخدام التعبير - ليس جد بعيد من التيار الأساسي للتفكير النقدى في إنجلترا في الوقت الحاضر.

إذن قد يجد قراء هذا الكتاب أنفسهم عموماً متجهين إلى إدراك أن النقد الإنجليزي في الوقت الحاضر - من حيث مسلماته عن قيمة الأدب ومن حيث فهمه للقالب الأدبي - أشد انغلاقاً وبعداً عن المغامرة مما ينبغي أن يكون عليه. وبرغم ذلك ربما أحسسنا نحن الإنجليز في الوقت الحاضر أننا نتجه إلى معارضة تهمة المبالغة في «التعليمية»، ونشعر أن النقد، في أوربا تقع عليه تهمة «الأكاديمية» ولو لم يكن تعليمياً. كما أنه في اهتمامه بقيم الأدب الخفية، أو بالدراسة المنطقية الخاصة للبناء الشعرى، لم يحرز تقدماً كبيراً في الإجابة عن المطالب التى يطلبها القراء عمليا من النقاد والمعلمين؛ تلك المطالب التى تتجلى في أن هؤلاء يرشدونهم - مع الاهتمام الحقيقي بحاجاتهم - إلى قراءة ما هو أكثر

فائدة بالنسبة لهم. ويبدو أن إحداث توازن بين الثقة فيما أنجز بالفعل والاستعداد لأخذ ما لم ينجز بعين الاعتبار هو الشيء الذى يطلب الآن بشدة فى النقد الإنجليزى.

إن إدراكاً ما للحقيقة، وتحويراً ما فى البصيرة المفيدة، من الممكن أن ينوّرا دائماً عمل أى ناقد جاد ومخلص، وذلك مهما يكن من الاختلاف بين المسلمات الأساسية فى تفكيره وتفكير جاره. إن داستراك صاحب العقيدة اليهودية السرية فى La Rotisserie de la Reine Pédaugue لأناتول فرانس [1] كان مقتنعاً بأن قصة الخروج من الجنة فى العهد القديم لابد أن ينظر إليها على أنها قصة رمزية ؛ وذلك أن آدم وحواء لو أكلا تفاحة حقيقية فإن الله الذى يعلم كل شىء كان سيعاقبهما بعسر هضم دائم. وربما كان نوع داستراك – فى ذلك العالم ذى الفهم الناقص – هو نوع الناقد المهم حقيقة. وهو الناقد المتأمل فى نبل، المعرّض للأخطاء الخطيرة فى المنطق العالى الذى يستخدمه، والذى يقع مع ذلك بين حين وآخر على الحقيقة بغريزته الصحيحة.



(١) نشرت هذه الرواية سنة ١٨٩٣.

القسم الأول

المعرفة الإنسانية

جورج ستينير

عندمـا ينظر الـناقـد خـلـفـه يـرى فى ظله شـبـح تابع ! من ذا الـذى يرضـى أن يكون ناقـداً إذا اسـتطاع أن يكون كـاتبـاً مبـدعـاً؟ من ذا الذى يجهـد ليسـتـخـرج أعمق رؤية فنيـة لدى دسـتـيـوفـسكى [1] إذا اسـتطـاع أن يبـدع كلمـة مـن رواية الإخـوة كارامازوف [2]، أو من ذا الذى يشتغل بمناقشة التوازن عند لورنس [3] إذا استطاع أن ينشئ «الفـحـة الحـيـاة الحـرة» الكائنة فى «قـوس قـزح» [4] ؟ إن كل عــمـل فـنى عظيم إنما ينبع من المحـاولة العنيـفة التى تقوم بهـا الروح ضـد الفـنـاء، كمـا ينبع من الأمل فى سـبق الزمـن عن طريق الإبداع. «الضــيـاء يسـقط من الهـواء» [5] هـذه مجرد كلمـات، تضاف إليها حيلة فنيـة صـوتية توقع النفس فى شـعـور معتم، ومع ذلك لم تُخْلِقْهـا قـرون ثلاثة. من ذا الذى يرضـى أن يكون ناقـداً أديباً إذا اسـتطـاع أن يؤلف شـعـراً يُغَنّى، أو ينسـج من كـيانه الـفـنى قصـة حـيـة، أو شـخـصـيـة بـاقـيـة؟ إن معظم الـناس لهم وجـود علاه التراب فى «دليل التليـفونات» القديم (ومن الـخـير أن تحفظ فى المتـحف البريطانى)، ومـا فى حقيـقة حيـاتهم الحـرفـية من حقيـقة الحـياة وحصادها أقل مما فى حياة فولستاف [6] أو مدام دى جورمانت [7] - إذا تصـورنا حياة هـاتين الشـخـصيتين.

---

(١) (١٨٢١ - ١٨٨١).

(٢) ظهرت سنتى ١٨٧٩، ١٨٨٠.

(٣) (١٨٨٥ - ١٩٣٠).

(٤) ظهرت سنة ١٩١٥.

(٥) من شعر توماس ناش (١٥٧٦ - ١٦٠١).

(٦) شـخصية من شـخصيات «زوجات وندسور المرحات» و «هنرى الرابع» لشكسبير.

(٧) إحدى شـخصيات «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست.

إن الناقد يعيش على معلومات من «الدرجة الثانية». إنه يكتب «عن» الأعمال، ولابد أن تقدم له القصيدة أو الرواية أو المسرحية. ويوجد النقد الأدبى تحت رحمة عبقرية الآخرين، ومن الممكن أن يصبح هو نفسه إبداعاً وذلك عن طريق الأسلوب. ولكن ذلك يحدث عادة فى حالة واحدة وهى عندما يكون الكاتب ناقداً لعمله أو حادياً لنظريته الشعرية؛ عندما يكون نقد كوليردج [1] فى حالة تكوين، أو نقد ت. س. إليوت [2] فى حالة نشر دعائى : هل ثمة إنسان آخر غير سانت بيف ينتمى إلى الأدب الخالص بصفته ناقداً ؟ إنه ليس النقد ذلك الذى يجعل اللغة حية.

هذه حقائق بسيطة، والناقد الأمين يقولها لنفسه قبل كل شىء. ولكنا على خطر من نسيانها ؛ وذلك لأن الوقت الحاضر على الخصوص حافل بالنشاط النقدى والمكانة النقدية بصفتهما قيمتين مستقلتين. إن الصحافة النقدية تصب فيضاناً من الشروح والتعليقات. وهناك فى أمريكا مدارس للنقد. إن من حق الناقد أن يعترف بوجوده بصفته الشخصية كما أن لمعتقداته ومشاحناته دوراً عاماً. إن النقاد يكتبون عن النقاد، ويظن الشاب اللامع أن النقد مهنة عالية، وذلك بدلا من أن يعده هزيمة وتصالحاً تدريجيا عارياً مع رماد الحياة، ومع حصى الموهبة المحدودة للإنسان. وربما كان هذا مجرد شىء مضحك، ولكن له تأثيراً هداماً. إن كلاً من طالب الأدب والشخص المهتم بالتيار الحالى له يقرأ عرضاً للكتب، ونقداً لها، اكثر مما يقرأ الكتب نفسها، أو قبل أن يبذل مجهوداً للحكم الشخصى، وذلك على نحو لم يحدث من قبل. إن ما قاله الدكتور ليفيز [3] عن نضج جورج إليوت [4] وذكائها أصبح معبراً عن الإحساس الحالى بها على نحو عادى، ولكن كم من هؤلاء الذين يرددون كلامه قرأوا «فيليكس هولت[5]» أو

(١) (١٧٧٢ - ١٨٣٤).
(٢) (١٨٨٨ - ١٩٦٤).
(٣) انظر مقدمتى لهذا الكتاب.
(٤) (١٨١٩ - ١٨٨٠).
(٥) نشرت هذه الرواية لجورج إليوت ١٨٦٦.

«دانيال ديروندا[1]» بالفعل؟ وبالمثل فإن مقالة إليوت عن دانتى [2] شىء شائع فى الدرس الأدبى، مع أن «الكوميديا [3]» موجودة فى شكل عدة مقتطفات على الأقل (الجحيم ٢٦ أو أجولينو الذى يموت جوعاً). إن الناقد الحقيقى تابع للشاعر، وهو يتصرف فى الوقت الحاضر على أنه سيد، أو يعامل على أنه كذلك. إنه يهمل آخر دروس زرادشت وأكثرها حيوية : «الآن، اعتمد على نفسك».

لقد لاحظ ماثيو آرنولد [4] منذ مائة عام تماماً أن هناك مثل هذا الاتساع فى البواعث النقدية، وأدرك أن الباعث على النقد كان يحتل مكانة تالية لمكانة الباعث على الكتابة، وأن متعة الإبداع وأهميته كانتا أعلى من النقد على نحو حاسم. لكنه رأى أن فترة الضوضاء فى النقد تعد مقدمة ضرورية لعصر شعرى جديد. إن جوهر وضعنا أننا نأتى «بعد»، بعد الخراب، الذى ليس له مثيل، الذى حل فى عصرنا بالقيم والآمال الإنسانية عن طريق وحشية السياسة.

هذا الخراب هو نقطة البداية لأى تفكير جدى فى الأدب ومكانة المجتمع. يتعامل الأدب دوماً وبالضرورة مع صورة الإنسان، ومع شكل السلوك الإنسانى ودوافعه. ولا يمكن أن نتصرف الآن – بصفتنا نقاداً أو بصفتنا مجرد مخلوقات عاقلة – كما لو أنه لم يحدث شىء ذو ارتباط حيوى بإحساسنا بالوجود الإنسانى، أو كما لو أن فناء حوالى سبعين مليوناً من الرجال والنساء والأطفال فى أوربا وروسيا بسبب الجوع والعنف ما بين سنتى ١٩١٤، ١٩٤٥ – لم يغير من صفة الوعى لدينا على نحو عميق، ولا نستطيع أن نتظاهر بأن «بلسن» Belsen [5] لا صلة له بالمسئولية الخيالية فى حياتنا. إن ما فعله الإنسان بالإنسان فى الماضى القريب قد أثر على مادة الكاتب الأولية – وهى السلوك الإنسانى الواقع

---

(١) نشرت هذه الرواية لجورج إليوت سنة ١٨٧٦.
(٢) (١٢٦٥ – ١٣٢١).
(٣) يحتمل أن يكون دانتى بدأ فى كتابتها سنة ١٣٠٠.
(٤) (١٨٢٢ – ١٨٨٨).
(٥) من معسكرات التعذيب النازية.

والمحتمل – وغشّى على الذهن بظلمة جديدة. وزيادة على ذلك فقد وضعت المفاهيم الآلية للثقافة الأدبية والإنسانية موضع التساؤلات. إن البربرية السياسية قد توّج نموها فى قلب أوربا. وقد عاد التعذيب – بعد قرنين من إعلان فولتيير[1] نهايته – ليصبح إجراءً عادياً فى العمل السياسى. ولم يثبت الشيوع المطلق للقيم الأدبية والثقافية أنه يقى من الدكتاتورية»، بل لقد رحبت مؤسسات عليا للمعرفة الإنسانية وللفن بالرعب الجديد وأعانته، وذلك فى حالات معروفة. وقد سادت البربرية أرض الثقافة الإنسانية المسيحية نفسها، وثقافة عصر النهضة و «العقلانية» الكلاسيكية. ونحن نعلم أن بعض من اخترعوا وسائل التعذيب ومارسوها كانوا قد تربوا على قراءة شكسبير [2] وجوته [3]، وأنهم ما يزالون يقرأونهما.

ذلك شىء متصل على نحو واضح ومرعب بدراسة الأدب أو تدريسه. وهو يجبرنا على أن نتساءل عما إذا كانت المعرفة بأحسن الأفكار والأقوال قد وسعت منافع الفكر الإنسانى ونقته كما أكد ماثيو أرنولد. وهو يجبرنا على التساؤل عما إذا كان ما سماه الدكتور ليفيز «الإنسانية المركزية» قد أدى بالفعل دوره التعليمى تجاه السلوك الإنسانى، وعما إذا لم تكن هناك هوة واسعة و تناقض بين مضمون الإدراك الإنسانى على النحو الذى تطور عليه فى دراسة الأدب وما هو مطلوب فى الاختيار السياسى والاجتماعى. والتساؤل الأخير مزعج على نحو خاص. وهناك شواهد على أن الارتباط المدرّب المتواصل بالكلمة المطبوعة والقدرة على التعرف النقدى العميق على الشخصيات الخيالية أو ألوان العواطف يقللان من الشعور المباشر، ومن حدة الإحساس بالظرف الواقعى. لقد أصبحنا نتجاوب مع «الحزن الأدبى» على نحو أكثر حدة من تجاوبنا مع الشقاء الذى يعانيه جار لنا. وتعطى الأزمنة القريبة هنا أيضاً بعض الشواهد القاسية، إن الذين تألموا لألوان

(١) (١٦٩٤ – ١٧٧٨).
(٢) (١٥٦٤ – ١٦١٦).
(٣) (١٧٤٩ – ١٨٣٢).

العذاب التى حدثت لفرتر[1] وشوبان[2] إنما تحركت مشاعرهم فى جحيم أدبى دون أن يدركوا ذلك.

ويعنى هذا أن أى مدرس أو شارح للأدب - وكلاهما تدريب يهدف إلى بناء صورة لرد فعل حى وبصير فيما يتعلق بالكاتب - لابد أن يسأل نفسه عما سيفعل ؛ ذلك لأنه عندما يشرف على شخص أو يرشد شخصاً فى دراسة «لير»[3] أو «أورستيا» [4] إنما يسيطر على جوهر وجود هذا الشخص. إن البدهيات المتصلة بقيمة الثقافة الأدبية فيما يتصل بالإدراك الخلقى للفرد والجماعة كانت واضحة بنفسها عند جونسون [5] وكوليردج وأرنولد، وهى الآن يعتريها شك. ولابد أن نأخذ فى الحسبان أن دراسة الأدب وانتقاله قد تحتل أهمية ثانوية فتكون ترفاً عاطفيا مثل حفظ العاديات. بل إنه لابد أن يؤخذ فى الحسبان ما هو أسوأ من ذلك وهو كونها معوقة لاستخدام الزمن وطاقة الروح استخداماً مهما ومسئولا. وأنا لا أعتقد أن واحدة من الفكرتين صحيحة، لكن السؤال ينبغى أن يسأل ويبحث دون مواربة. ولا شىء يثير القلق - فيما يتصل بالحالة الحاضرة لدراسة الإنجليزية - أكثر من أن تعد مثل هذه التساؤلات شذوذاً أو تخريباً. إنها - على العكس من ذلك - جوهرية. ومن هنا تستمد دعوى العلوم الطبيعية قوتها. ويؤكد العلماء أن طرقهم ورؤيتهم قد أصبحت الآن محور الحضارة، والأسبقية التى أعطيت قديماً للتقارير الشعرية والصور الميتافيزيقية قد انتهت. وهم يستدلون على ذلك بمنهجهم فى التحقيق التجريبى، وتقاليدهم فى الإنجاز الجماعى، وذلك على عكس النقاش الأدبى الذى يظهر على أنه شخصى وأنانى. ويبدو صحيحاً - ولو انه ليس هناك شاهد قاطع - من مجموع المواهب

---

(١) لجوتة نشرت سنة ١٧٧٤.
(٢) (١٨٠٩ - ١٨٤٩).
(٣) مثلت أول مرة سنة ١٦٠٦.
(٤) ثلاثية أسخيلوس، أخرجت على المسرح سنة ٤٥٨ ق. م.
(٥) (١٧٠٩ - ١٧٨٤).

الموجودة أن كثيرين وكثيرين من أحسن أصحاب هذه المواهب قد تحولوا إلى العلوم. وربما تمنى الإنسان بالنسبة لفن القرن الخامس عشر أن يتعرف على الرسامين، أما فى الوقت الحاضر فإن الإحساس بالسعادة الملهمة والعقل الذى يلعب لعباً حرا واضحاً يوجد لدى علماء الطبيعة والكيمياء العضوية والرياضية.

لكننا ينبغى ألا نخدع. إن العلوم ستثرى اللغة ومنابع الإحساس (على النحو الذى وضحه توماس مان فى فيليكس كرل [١] من أننا سنحصل على الأساطير والمصطلحات المجازية فى مستقبلنا من علم الفلك الطبيعى وعلم الجراثيم). إن العلوم ستغير مما يحيط بنا، ومن إطار المتعة أو الزاد الذى تعيش عليه الثقافة. ولكن العلوم الطبيعية والرياضية – مع أن لها جاذبية لا تنفد وجمالاً متكرراً – نادراً ما تكون لها أهمية أساسية. وأعنى بذلك أنها أضافت قليلاً إلى معرفتنا الإنسانية أو سيطرتنا عليها، وأن هناك من الناحية العلمية بصراً بقضية الإنسان عند هوميروس وشكسبير ودستيوفسكى أبعد بكثير من كل ما فى علم الأعصاب والإحصاء. وليس هناك اكتشاف فى علم الوراثة يقلل مما عرفه بروست [٢] عن النسب أو يفوقه. إننا فى كل مرة يذكرنا فيها عطيل [٣] بصدأ الطل على الحد اللامع نعرف عن الحقيقة الحسية والانتقالية التى لابد أن تمر بها حياتنا أكثر مما نعرفه عما تفشيه مهنة عالم الطبيعة أو طموحه. وليست هناك صيغة اجتماعية ذات دوافع أو وسائل سياسية تزن ريشة فى مقابل أعمال ستاندال [٤].

إن العقبة التى تحول بين العلوم والرأى السديد هى على التحديد تلك «الموضوعية» وهذا الحياد الخلقى اللذان تبتهج بهما، وتصل عن طريقهما إلى إنجازها الجماعى المزدهر. وقد يقدم العلم أسلحة وادعاءات مجنونة بالتزام

(١) نشرت هذه القصة سنة ١٩٥٤.
(٢) (١٨٧١ – ١٩٢٢).
(٣) مثلت على المسرح أول مرة سنة ١٦٠٤.
(٤) (١٧٨٣ – ١٨٤٢).

«المنطق» إلى أولئك الذين اخترعوا القتل الجماعى، غير أنه نادراً ما يخبرنا عن دوافع هذا السلوك، ومن الواجب أن نسمع إلى إسخيلوس ودانتى فى شرح هذه الدوافع. والعلم لا يستطيع كذلك أن يفعل الكثير ليجعل المستقبل أقل عرضة للتصرفات غير الإنسانية ؛ هذا إذا بنينا حكمنا على أساس من واقع التصريحات السياسية الساذجة التى تصدر عن علمائنا المحدثين فى الكيمياء. والحق أن الشاعر هو الذى ما يزال يجمع الضوء المتاح لنا بالنسبة لحالة الإنسان الداخلية.

غير أنه مما لا شك فيه أن أجزاء كثيرة من المرآة قد كسرت أو لطخت. إن الموقف الأدبى الراهن يحمل خصائص غالبة هى رجحان الأعمال غير القصصية، والتقرير الصحفى، والتاريخ، والمناقشة الفلسفية، والسيرة الذاتية، والمقالة النقدية على القوالب الإنشائية التقليدية. ومعظم الروايات والقصائد والمسرحيات التى كتبت فى العقدين الماضيين لم تكن جيدة، وتستشعر بقوة أنها ليست أنماط الكتابة التى يستجيب فيها الخيال لنبض الحقيقة. إن مذكرات مدام دى بوفوار [١] عبارة عن روائع من الاتصال المباشر عضويا ونفسيا، وهذا هو النهج الذى كان ينبغى أن تكون عليه رواياتها. وقد كتب إدموند ولسن [٢] أحسن كتابة نثرية فى أمريكا، وليست هناك رواية أو قصيدة من الروايات والقصائد العديدة التى جعلت موضوعها ذلك الموضوع الفظيع وهومعسكرات الإبادة تنافس الحقيقة، أو العاطفة الشعرية المسيطر عليها فى كتاب بيتليحيم [٣] التحليلى الواقعى «القلب العالم». إن التعقيد والسرعة والفحش السياسى لعصرنا يبدو وكأنه قد ضلل الخيال المتمكن الخالق الممتاز للأدب الكلاسيكى ولرواية القرن التاسع عشر وهزمهما كذلك. لكن كلاً من روايات بوتور [٤] و «الغذاء العارى» [٥] هروب. إن تجنب

---

(١) سيمون دى بوفوار.
(٢) ولد إدموند ولسن سنة ١٨٩٥.
(٣) ولد المؤلف سنة ١٩٠٣، ونشر الكتاب المشار إليه سنة ١٩٦٠.
(٤) ولد سنة ١٩٢٦.
(٥) الرواية لوليم بوروز المولود سنة ١٩١٤، وقد نشرت سنة ١٩٥٩.

الملاحظات الإنسانية الكبيرة أو السخرية بها عن طريق الوهم الغزلى والسادى تشيران إلى الإخفاق نفسه فى قضية الإبداع الفنى. إن بيكيت [1] ينطلق من منطق ايرلندى لاتقصير فيه نحو قالب درامى تحملق فيه الشخصية فى الجمهور ولا تقول شيئاً، على حين عُلقت قدماها فى شىء صلب ووضعت شكيمة فى فمها. لقد تشرب الخيال الرعب حتى تشبع، وتشرب الأشياء التافهة التى لا قيمة لها، والتى يعبر عن الرعب الحديث بواسطتها. هذا على حين يغرى الشعر بالسكوت، ونادراً ما كانت الحال كذلك من قبل .

ويأتى مكان النقد المتواضع والحيوى فى هذا النطاق من العوز وفقدان اليقين. ومهمته فيما أعتقد ذات جوانب ثلاثة :

أولاً: أنه قد يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك. إن حجم الأدب هائل كما هو واضح وتوالى الجديد منه متصل. ولابد للإنسان من أن يختار. وهنا تأتى فائدة النقد. وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيريا بالنسبة للأدب، فيختار بضعة مؤلفين أوأعمال بصفتها النخبة الوحيدة المشروعة ويستثنى غيرها (وعلاقة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق). ويبدو أن النقد سيخرج إلى منطقة الضوء، معضداً من تراث الماضى الواسع المعقد ما يخاطب الحاضر بطريقة مباشرة ودقيقة على نحو خاص.

وذلك هو الفارق الحقيقى بين ناقد الأدب ومؤرخه فى ناحية، واللغوى فى ناحية أخرى. فقيمة النص بالنسبة للأخير قيمة داخلية لها جاذبية لغوية أو نظامية مستقلة عن الأغراض الكبرى التى تتصل به. ويجب على الناقد أن يختار، مستفيداً من سلطة الدارس فيما يتصل بالمعنى الأساسى وبوحدته. وينبغى أن يكون انحيازه نحو ذلك العمل الذى يدخل فى محاورة مع كل ما هو حى.

ويقوم كل جيل باختياره الخاص، فهناك شعر باق على حين أن النقد الباقى

---

(١) ولد سنة ١٩٠٦.

لا يكاد يوجد. وسيكون لتنيسون [1] يومه كما سيكون لدريدن [2] خسوفه. ولكى نعطى مثالا لا يعتمد كثيراً على «الموضة» نقول إنه كان من الأمور العادية فى المدرسة الثانوية الفرنسية التى كنت أتعلم فيها قبل الحرب أن يعدّ فيرجيل شخصاً ثرثاراً يقلد هوميروس بطريقة ضعيفة. وأى صبى كان سيقول لك هذا الكلام بتأكيد خال من الحماسة. أما فيرجيل [3] الآن فيبدو على أنه الشخص الأكثر نضجاً والشاهد الأكثر ضرورة (تعد قراءة سيمون وييل المتمردة للإلياذة وكذلك مؤلف هرمان دورتس «موت فيرجيل» جزءاً من إعادة التقويم). ويغير الزمن - من ناحيتى التاريخ ومقياس الحياة الشخصية - من وجهة نظرنا إلى العمل الفنى أو من هيئة الفن. إن هناك شعراً شابا كما أن هناك نثراً معمراً، وهذا من مرذول الشهرة. ولقد تخلى الرومانتيكيون عن محور الأهمية حين تصايحوا بمستقبل ذهبى يناقض تجربتنا الواقعية. وهذه حقيقة من الحقائق الساخرة.

ومع أن لغة القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر كانت بعيدة عنا ومعقدة فإنها تبدو الآن أقرب إلى لغتنا. ويمكن أن يجعل النقد من تغير الاحتياجات هذا شيئاً مثمراً ومتميزاً. إنه يستطيع أن يستحضر من الماضى ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر (وأحسن النثر الفرنسى فى الوقت الحاضر يجد سنداً فى نثر ديدرو [4]). ويستطيع كذلك أن يذكرنا بأن التغيرات المتعاقبة فى الحكم التى تحدث لدينا ليست من المسلمات، كما أنه ليس لها مشروعية دائمة. وسيشعر الناقد العظيم أنه متقدم على الباقين. وهو سيطل من فوق الأفق، ويمهد الطريق لما سيصبح متعارفاً عليه فى المستقبل. وهو أحياناً يسمع الصدى بعد أن يكون الصوت نفسه قد نسى، وقد يسمع الصدى قبل أن يسمع الصوت.

---

(١) (١٨٠٩ - ١٨٩٢).
(٢) (١٦٣١ - ١٧٠٠).
(٣) (٧٠ - ١٩ ق.م).
(٤) (١٧١٣ - ١٧٨٤).

لقد أحس قوم فى العشرينات من هذا القرن أن زمن بليك [1] وكريكجارد [2] كان فى متناول اليد، وفطن قوم بعد عشر سنوات من هذا التاريخ إلى الحقيقة العامة، الكائنة فى كابوس كافكا [3] «الخاص». ولا يعنى هذا اختيار الفائزين فى السباق، ولكنه يعنى أن هناك سباقاً مستمراً.

ثانياً: يمكن أن يوضح النقد الصلة بين الأشياء، أى أنه فى الوقت الذى تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة فى واقع الأمر يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً. إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسيا ما لا ينال من عمل كاتب ما بالنسيان أو التشويه، ومن أن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها.

وسيحاول الناقد أن يجعل خطوط الاتصال مفتوحة بين اللغات، وذلك حين يقوم بالبحث عن إيجاد حوار بين الماضى والحاضر. إن النقد يوسع من خريطة الإحساس كما أنه يعقدها. وهو يصر على أن الآداب لا تعيش فى عزلة بل فى مواجهة قومية ولغوية معقدة، وهو يعلم أن تحركات الموهبة الكبيرة أو القالب الشعرى تنتشر نحو الخارج فى أطر معقدة. وهو يتخذ شعار سان جيروم Saint Jérôme عالماً أن لغة ما لا تعادل لغة أخرى تماماً.. إنها تدل عليها فحسب. لكن الإقدام على الترجمة حاجة لا تنقضى إذا كان لابد للقصيدة من أن تؤدى وظيفتها كاملة. والناقد والمترجم كلاهما يحاول أن يبلغ ما اكتشفه.

ويعنى هذا - من الناحية العلمية - أن الأدب ينبغى أن يدرس ويفسر بطريقة مقارنة. وتكون قراءة الإنسان ضئيلة وفاسدة إذا حكم على سبنسر [4] دون أن يكون له معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية، أو إذا قوّم بوب [5] دون أن

(١) (١٧٥٧ - ١٨٢٧).
(٢) (١٨١٣ - ١٨٥٥).
(٣) (١٨٨٣ - ١٩٢٤).
(٤) (١٨٢٠ - ١٩٠٣).
(٥) (١٦٨٨ - ١٧٤٤).

يحيط ببواللو [1] إحاطة الواثق، أو إذا نظرنا فى شكل الرواية الفيكتورية أو الرواية عند جيمس جويس [2] دون أن يكون على وعى ببلزاك [3] وستاندال [4] وفلوبير[5]. إن رسم خط فاصل بين دراسة اللغة الإنجليزية ودراسة غيرها من اللغات الحديثة إقطاع أكاديمى. أليست اللغة الإنجليزية لغة حديثة استجابت فى تاريخها كله لتأثير اللهجات الأوربية والتراث الأوربى فى البلاغة والأنواع الأدبية ؟ والمسألة أعقد من أن تحل بمعالجة أكاديمية. إن الناقد الذى يقول إن الإنسان يمكن أن يكتفى بمعرفة لغة واحدة معرفة جيدة، وإن التراث القومى فى الشعر أو فى الرواية هو التراث الصحيح أو المتفوق إنما يغلق أبواباً ينبغى أن تفتح، ويضيق ذهناً ينبغى أن يتفتح على إنجازات أدبية أكثر إتساعاً واتزاناً، والنعرة القومية التى نادت بالتعصب فى السياسة لا مكان لها فى الأدب. إن الناقد - وهو هنا أيضاً يختلف عن الكاتب - ليس الإنسان الذى يبقى محصوراً داخل وطنه.

ثالثاً: والوظيفة الثالثة للنقد هى أهم الثلاثة. وهى تتصل بالحكم على الأدب المعاصر. وفرق بين الأدب المعاصر والأدب الذى صدر حديثاً، فالأدب الذى صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذى يقوم بعرض الكتب. ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن فى عصره. وينبغى أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفنى أو النهوض بالأسلوب - سواء أكان ذلك عن طريق تطوير الأسلوب أم استغلال الحاضر استغلالا ماهرا - وإنما أن يسأل أيضا عما إذا كان قد أضاف إلى الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أو حط منه. ما معيار الإنسان الذى يتطلبه هذا العمل؟ إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ. ذلك لأن زماننا ليس زماناً عاديا. إنه يرزح تحت عبء «اللاإنسانية» ويمضى فى ذعر فى مجال واسع على نحو فريد،

---

(١) (١٦٣٦ - ١٧١١).
(٢) (١٨٨٢ - ١٩٤١).
(٣) (١٧٩٩ - ١٨٥٠).
(٤) (١٧٨٣ - ١٨٤٢).
(٥) (١٨٢١ - ١٨٨٠).

وإمكانية الخراب فيه ليست بعيدة الاحتمال. وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن، يود الإنسان لو يمارسها، ولكنه لا يستطيع.

ويقود هذا السؤال المرء إلى أن يتساءل عما إذا كانت موهبة تينيسى وليامز[1] لاتهدف إلى دعم السادية المقززة، وعما إذا كانت الطاقة الفنية المزخرفة لدى سالنجر [2] لا تستخدم للدفاع عن وجهة نظر تحط من الوجود الإنسانى وتثبطه على نحو سخيف. كما أنه يسوق المرء إلى التساؤل عما إذا كان المستوى العادى لمسرحيات كامو [3] ورواياته - ما عدا بواكيره - يقدم شرحاً للغموض المستمر فى أفكاره، وللجمود الذى يتحرك فيها حركة وهمية. يقود هذاا لسؤال المرء إلى أن يتساءل لا إلى أن يسخر أو ينتقد، وبين التساؤل والسخرية أو الانتقاد فارق مهم جداً. ذلك لأن السؤال لا يكون منتجاً إلا عندما يكون المدخل إلى العمل الفنى حرا تاما وعندما يسعى الناقد بأمانة إلى الرأى المخالف والرأى المقابل. وعلاوة على ذلك فإن رجل الشرطة والرقيب يسألان الكاتب على حين يسأل الناقد الكتاب فحسب.

إن الفكرة التى أهدف إلى توضيحها من خلال كل ذلك هى فكرة «المعرفة الإنسانية». ودورنا فى هذا النقاش العظيم مع ذلك الشيء الميت الحى الذى نسميه القراءة ليس دوراً سلبيا. وعندما لا تكون القراءة مجرد شرود أو رغبة غير مبالية مصدرها الملل تكون نوعاً من الفعل، فنحن نعيش فى حضرة الكتاب، ونسمع صوته، ونسمح له - بشىء من الحيطة - أن يدخل إلى أعماقنا. إن القصيدة العظيمة والرواية الممتازة تفرضان نفسيهما علينا. إنهما تقتحمان وعينا، وتحتلان فيه أعظم موضع، وتنفذان إلى خيالنا ورغائبنا ومطامحنا وأخفى أحلامنا بسلطان غريب له وقع الصدمة. والذين يأمرون بحرق الكتب يدركون أى تأثير لها. والفنان هو القوة التى لا يمكن السيطرة عليها. وليست هناك عين أوربية - منذ فان

---

(١) بعض المراجع تشير إلى انه ولد سنة ١٩١١ وبعضها يشير إلى انه ولد سنة ١٩١٤.

(٢) ولد سنة ١٩٠٣.

(٣) (١٩١٣ - ١٩٦٠).

جوخ[1] – تنظر إلى شجرة حور دون أن تلحظ فيها بداية لهب. وكذلك الحال – وعلى نحو أقوى بالنسبة للأدب. إن الذى يقرأ الكتاب الرابع والعشرين من الإلياذة – وهو اللقاء الليلى بين بريام وأخيل – أو الذى يقرأ الفصل الذى ركع فيه اليوشا كرامازوف يناجي النجوم، أو الذى يقرأ الفصل العشرين من كتاب مونتين[2] «أن تكون فيلسوفاً هو أن تتعلم فن الموت» وكيف استفاد هاملت منه. الذى يقرأ كل ذلك ولا يتغير، لا يتغير إدراكه لحياته، ولا تختلف نظرته إلى الحجرة التى يضطرب فيها، وإلى أولئك الذين يطرقون عليه الباب، اختلافاً دقيقاً وجذرياً، هذا الإنسان إنما يقرأ بعين عمياء، وهل يمكن أن يقرأ المرء انا كرنينا [3] أو بروست دون أن يدرك ضعفاً جديداً أو انبعاثاً جديداً فى لب مشاعره الجنسية؟

وفى القراءة الجيدة مخاطر عظيمة. إنها تضعف من شخصيتنا، ومن إحساسنا الخاص بأنفسنا. فى المراحل الأولى من الصراع يحدث حلم ذو صفات خاصة (كما يخبرنا بذلك دستيوفسكى). إن الإنسان يتحرر من جسده على نحو ما، وبنظرة إلى الخلف يرى نفسه، ويشعر بخوف مفاجئ جنونى. إن تأثيراً غريباً يتسلل إلى ذاته دون أن يكون ثمة مخرج، ويتلمس الذهن صحوة حادة عند شعوره بهذا الخوف، وهكذا ينبغى أن تكون الحال عندما نتناول عملاً من الأعمال الكبيرة فى الأدب أو الفلسفة.. عملاً أبدعه الخيال أو أبدعته العقيدة. وقد يتملكنا هذا العمل كلية حتى إننا لنخاف من أنفسنا للحظة، ويغدو إدراكنا مضطرباً. والمرء الذى يقرأ «تحولات» كافكا ثم يستطيع أن ينظر إلى المرآة دون إجفال قد يكون قادراً من الناحية الشكلية على أن يقرأ كلاماً مطبوعاً، ولكنه أمى بمعنى الكلمة.

ولأن مجتمع القيم التقليدية مجتمع متصدع، ولأن الكلمات نفسها قد التوت ورخصت، ولأن التعبيرات والمجازات العريقة تخضع لألوان من التعقيد

(١) (١٨٥٣ – ١٨٩٠).
(٢) (١٥٣٣ – ١٥٩٢).
(٣) رواية لتولستوى ظهرت بين ١٨٧٥ و١٨٧٧.

والتزعزع، فإن فن القراءة، فن المعرفة الحقيقية، لابد أن يعاد النظر فيه. إن مهمة النقد الأدبى أن يساعدنا على القراءة بوصفنا آدميين نحس بالوحدة والشمول، فيعلمنا الدقة والخوف والاستمتاع. وهذه المهمة ثانوية إذا قورنت بعملية الإبداع، ولم يكن لها أبداً أكثر من هذه المكانة، ولكن الإبداع بدونها قد يكون صرخة فى واد.



لماذا أقدر الأدب ؟

رتشارد هوجارت

كان من الأسهل عليّ أن أكتب في موضوع «لماذا أحب الأدب؟» أو حتى في موضوع «ماذا يجب على النقد الأدبي أن يفعل في اعتقادي». ولكن عبارة «لماذا أقدر الأدب» تبدو أكثر دقة، وما تتضمنه من الأمور أوسع وأعمق. وسأبدأ الكلام بأشمل رأي أستطيع تكوينه.

إني أقدر الأدب لطريقته الغريبة التي يرتاد بها التجربة الإنسانية ويعيد تكوينها، ويبحث فيها عن معنى. أقدره لأنه يرتاد تنوع هذه التجربة وتعقيدها وغرابتها.. تجربة الأفراد، والأفراد في جماعات، والفرد في صلته بالعالم الطبيعي. أقدره لأنه يعيد تكوين نسيج هذه التجربة، ولأنه يتتبع ارتيادها بشعور محايد، دون تعشق لها، أو تلمس عذر لها، أو اعتداء عليها. إني أقدر الأدب – باختصار – لأن الناس ينظرون من خلاله إلى الحياة بكل ما يملكون من ضعف وأمانة وتعمق، ويضعون فيه رؤاهم على نحو درامي، وذلك عن طريق صلتهم الفريدة باللغة.

وعبارة «ارتياد التجربة الإنسانية» عبارة مفيدة، ولكن ليست وافية بالغرض تماماً، وذلك لسببين : أولهما : أنها إيجابية أكثر من اللازم، وربما تفضلها كلمة «تأمل» التجربة الإنسانية، أو «الاحتفاء» بالتجربة الإنسانية، بوصفها بداية للتعبير عن السلبية الكائنة أمام الحياة، وهي ما يبدأ بها الخيال عمله في أغلب الأحيان. وثانيهما : أن كلمة «ارتياد» قد تبدو – إلى حد كبير – كالمشي على غير هدى من أجل المشي على غير هدى. وكأن الأدب ببساطة يفتح مجالات متتالية

لرد الفعل الإنسانى. ومن الأفضل استخدام كلمة «البحث» أو «التنظيم» ما دمنا لانضمّن إحداهما معنى البحث المزعج عن الحقيقة وسببها. والكاتب يعنى ما يقول، وليس من الضرورى أن يكون ذلك عن إحساس واضح، كما أنه ليس من الضرورى أن يكون عن وعى، ويستوى فى ذلك أن تكون وسيلة الكاتب هى المأساة أو الملهاة أو غيرهما من الوسائل. وهو فى بعض الأحيان ينكر أن يكون ثمة معنى قائلاً : «إننى أريد فحسب أن أكتب قصة مشوقة». وهو ينسى أن تشويق القصة يكاد ينبع دائماً من رؤية الإرادة الإنسانية وهى تعمل ضد الفوضى أو ضد النظام. وأحياناً لا يكون المعنى الذى يقصده هو المعنى الحقيقى الذى حققه العمل. وقد يكشف مد الطاقة الخيالية وجزرها لدى الكاتب خلال العمل عن وجهات نظر ومسلمات كامنة لدى الكاتب نفسه. «لا تثق أبداً بالقاص وثق بالقصة». ومع ذلك فالمعنى دائماً موجود، وهو نوع من النظام المعبر عنه أو المتضمن. وسواء اكتشف الكاتب هذا المعنى أم لم يكتشفه فإنه يختبر بكتابته مدى شرعية نهج معين فى رؤية الحياة والاستجابة لها، وهو يعرض نهجاً لتنظيم فيضان التجربة مهما كان ذلك على نحو مؤقت. وعن طريق اختيار المادة وتنظيمها وطبيعة تناولها، يريد الكاتب أن يقول: هذا هو النهج الذى يفكر به إنسان ما فى الكيفية التى ينبغى علينا أن نواجه بها التجربة، أو نستسلم بها لها، أو نسعى بها لتغييرها، أو نحاول بها تجاهلها.

والأدب الجيد يهتم بالحياة اهتماماً ودوداً وصارماً فى الوقت نفسه. إنه يشكل التجربة، ويبعدها عنا على نحو ما، ولكنه دائماً يسلم بأهمية التجربة الإنسانية وقيمتها، وذلك حتى فى الحالات التى يجد فيها كثيراً من الشر فى هذه التجربة، كما هو الحال فى المأساة. وإذا كان الكاتب ذا خيال موهوب فإن عمله يساعد على التعريف بهذه الأهمية وتأكيدها، وفى جلب تلك التجربة إلينا وهى صافية. وليس معنى هذا القول أن الكاتب الجيد يجعل من التجربة الشريرة تجربة خيرة، ولكن ارتياده لها يكون جيداً ما دام يكشف على نحو أفضل طبيعة الشر الذى نعانى منه ونقترفه. وذلك يؤكد اعتقادنا فى طبيعة الإنسان ذات الإرادة

الحرة، ويساعدنا على أن نستشعر على نحو أكثر حدة صعوبات هذه الحرية وحدودها. إن الأدب الجيد يصر على وحدة العالم وعظمته فى حقيقته المادية والشعورية، وعلى معانيه التى تتجاوز ما هو ماثل للعيان. وهو يصر أيضاً على أهمية ما بداخل الإنسان، وعلى تمييز الحياة الإنسانية وخصوصيتها، هذا على حين تسعى معظم النواحى الأخرى من ألوان نشاطنا ومما نصنعه لأنفسنا من الخوف والطموح والإرهاق والكسل، إلى جعل هذه الحياة عامة ونمطية. إن الأدب يسلم بصحة ما تعتقده جورج إليوت من أن «تقدمنا الخلقى قد يقاس بمدى تعاطفنا مع المعاناة الفردية والسعادة الفردية».

وليست كل كتابة أدبية تنحو هذا النحو بطبيعة الحال. ويمكن القول بصفة عامة بأن هناك نوعين من الأدب هما الأدب التقليدى والأدب الحى. وهذا التقسيم يتعارض مع التقسيم المتعارف عليه وهو تقسيم الأدب بحسب الطبقات. فالأدب التقليدى يدعم المسلمات الكائنة بالفعل فى نهج الفرد أوا لجماعة فى النظر إلى العالم، وهو يفعل ذلك أحياناً على نحو يفوق ما يدركه مؤلفوه أنفسهم، أما الأدب الحى فإنه قد يكون مزعجاً حقيقة فى أنه قد يدمر نظرتنا إلى الحياة تدميراً عميقاً، وذلك إذا قرئ كما ينبغى أن يقرأ، وهو يفعل ذلك حتى فى أخف حالاته وأشدها هدوءاً، وعبارة «إذا قرئ كما ينبغى أن يقرأ» هى الأساس.

لقد قلت فى البداية إن الأدب يرتاد التجربة الإنسانية، ويعيد تكوينها، وينظمها على نحو فريد. وهناك ألوان أخرى من نشاط العقل والخيال الإنسانيين ترتاد التجربة الإنسانية، وبعضها يعيد تكوينها، وبعضها يسعى إلى تنظيمها، ويمكن أن يفكر الإنسان هنا فى الفلاسفة وعلماء اللاهوت، أو فى المؤلفين الموسيقيين أو الرسامين، وذلك بنفس الدرجة من الارتباط بالموضوع، ولا يعنينى على الإطلاق أن أضع الأدب بحذاء نشاط أى من هؤلاء. ويمكن أن يكون الأدب «عقلانيا» كبعض أنواع الفلسفة، بل إنه كذلك فى معظم الأحيان، ولكن له – كالرسم والموسيقى وبخلاف الفلسفة – نظاماً خياليا. وما ينفرد به هو صلته

الخاصة باللغة على نحو متميز، وهى صلة ذهنية وعاطفية فى وقت واحد، بل إنها اكثر من ذلك تكاد تكون صلة تأتى عن طريق القيم. يقول راسكين [1] «قل لى اى شىء تحب أقل لك من أنت»، ونستطيع أن نقول بنفس السهولة «قل لى ما اللغة التى تستخدمها أقل لك من أنت». إن اللغة ليست ببساطة نسقاً من الرموز التقليدية التى يزاد فيها ويعدل منها لتعبر عن تعقد العالم، وذلك لأن قضية الصراع مع تعقد العالم ومع الحياة بواسطة الزمن،والحياة بواسطة القيم، تتم هى نفسها جزئيا فى داخل اللغة ومن خلالها.

إن الأدب لا يمكن أن يكون جماليا خالصاً أو تأمليا تجريدياً. ولا يمكن أن يوجد ما يسمى «بالأدب التجريدى» على غرار ما هو كائن من «الرسم التجريدى». والأدب يساعد على عدم النقاء بحكم طبيعته ؛ وذلك لأن وسيلته وهى اللغة - يكاد يستخدمها الناس جميعاً فى جميع مواقف الحياة الدارجة، ولأنه يحاول أن «يقول» شيئا وأن «يكون» شيئا.

وقد نطلق على الأدب أنه أكثر الفنون حيوية، وقد يكون هذا أيضاً مصدراً من مصادر قوته؛ وذلك لأنه لا يوجد فن آخر، ولا طريقة أخرى من طرائق ارتياد التجربة الإنسانية، تجسم «الإحساس بالحياة» على نحو كلى، وبأبعاد كثيرة، وتجعلنا نحس أولا وقبل كل شىء أن التجربة - ولابد - كانت على تلك الشاكلة بالضبط، وأن الرغبة والإرادة والفكر كانت ستتلو تلك الحركات، والروائح، والأصوات. إنه ليس الحقيقة بل انعكاسها فى مرآة، ولكنه انعكاس لكل الإحساس بالتجربة، وذلك على نحو أقرب مما يحققه أى نشاط آخر خيالى أو ذهنى.

والأدب موجود فى الزمن وخارجه معاً. هو موجود لأنه يتجلى فى أحسن حالاته عندما يخلق الإحساس بزمن ومكان معينين وبأناس معينين، وعندما يعيد تكوين التجربة من خلال ألوان من الحياة، وألوان من السلوك يمكن التعرف

---

(١) (١٨١٩ - ١٩٠٠).

عليها، توم جونز [1] وهو يختفى فى أجمة «معينة» مع مولى سيجريم، ومارفيل وهو يرقد فى حديقة «معينة» وديمترى كارامازوف [2] وهو فى زنزانة السجن «تلك»، وتيس [3] وهى تعمد طفلها فى حجرة نوم الكوخ «هذه». وهو موجود خارج الزمن من ناحيتين ؛ فهو إذا ضرب من ناحية بجذوره فى الزمان والمكان والخيال تجاوز الزمن والمكان المعينين وتحدث عن إنسانيتنا العامة، وأصبح عالميا كما اعتدنا أن نقول برغبة متزايدة، وهو من ناحية أخرى يتجاوز الزمن على نحو أبعد من هذا، وذلك على النحو التالى : إذا كان ثمة مشهد ناجح من الناحية الخيالية فى قصة أومسرحية أو قصيدة، وأردنا أن نعبر بالجملة وبالتفصيل الكامل عن كل ما يريد أن يعبر عنه هذا المشهد فإن ذلك سيستغرقنا وقتاً طويلاً يكاد يكون مستحيلاً، كما أنه سيكون عديم الجدوى. ومن الأمور الجوهرية فى معنى المشهد أو القصيدة أن جميع عناصره أو عناصرها توجد فى وقت واحد، وتؤدى وظيفتها فى وقت واحد ؛ لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة كما هو الحال معه فى لحظات الحياة العليا إذا كان حساساً بما فيه الكفاية. وإذن فمصادر اللغة والقالب الفنى تعملان معاً ليتحقق العمل الأدبى المتميز الملىء بالمعانى المتضافرة. يتحدث ييتس [4] عن (بحار شلالات «السلامون» المزدحمة بسمك «المكرونة»)، وتجيب كورديليا [5]» «ليس ثمة سبب، ليس ثمة سبب»، وتواجه السيدة بلسترود [6] حياتها الكسيحة بعبارة «انظر يا نيكولاى»، ولا يستطيع المرء «أن يشرح معنى أى من هذه العبارات ولو استغرق شرحه ستة أجزاء طوال». إن المرء يحطم المعنى بفصله بين العناصر بواسطة المكان والزمان.

---

(١) الشخصية الرئيسية لرواية بنفس الاسم لهنرى فيلدنج، نشرت سنة ١٧٤٩.
(٢) أحد الإخوة الثلاثة فى رواية «الإخوة كارامازوف».
(٣) بطلة رواية لتوماس هاردى نشرت سنة ١٨٩١.
(٤) (١٨٦٥ - ١٩٣٩).
(٥) الابنة الصغرى للملك لير فى مسرحية شيكسبير المعروفة.
(٦) فى رواية «ميديلمارش» لجورج إليوت.

على أن الاستجابة لهذه المعانى ليست قضية سهلة بالضرورة. وليس المرء فى الوقت الحاضر بحاجة إلى القول بأنه ليس من الحكمة أن نتوقع من عمل ذى عمق ما أن يسلم معانيه كلها من القراءة الأولى التى يمكن أن يقوم بها أى إنسان فى أى ظروف. وصحيح أن الأدب «يهدف إلى المتعة» ولكنها متعة التعرف والارتياد والتنظيم (أى زيادة التفهم لعلاقات جديدة مؤكدة) والإنجاز الجمالى. غير أنه علينا – إذا أردنا الوصول إلى نتائج حسنة – أن نعطى اهتماماً أكبر وجهداً أكثر فنتغلغل وراء المستوى البسيط (سيطرة الإيقاع مثلاً). وينبغى أن نفعل ذلك هنا كما نفعله فى أى نشاط آخر.

ويترتب على هذا أن الحرية الواسعة أمر مطلوب، وليس من الضرورى أن تكون عدواً للحكم الصحيح، أما أن يجعل بعض الناس دعواهم بأنهم أحرار سبباً فى رفضهم القيام بشىء من التمييز بين الأشياء فتلك مسألة أخرى. إن الحرية ليست الخلط بين الأمور، ويكاد يكون كل كاتب ذا بصيرة، هذا إذا كان لديه طاقة خيالية، أىْ قدرة على ارتياد جوانب التجربة بواسطة اللغة، وذلك مهما يكن من عدم اتصال هذه الجوانب أو صفتها الجزئية. وبصيرته هذه قد تعنى فحسب باضطراب شخص ما أو جيل ما. وينبغى أن نقرأ هذا الكتاب بحيدة «واستعداد لتأجيل عدم الإيمان به». وقد يكون هذا الكاتب غير ناضج أو غير مسئول – عموماً أو من بعض الوجوه – وقد نعتقد أن آراءه أو مسلماته بالنسبة لطبيعة الحياة الإنسانية غير صحيحة أو أنها معوجة. ونحن إذا استشعرنا شيئاً من ذلك ينبغى علينا أن نقرره بما نعتقد أنه ضرورى من الدقة والقوة. غير أن هذا الشىء الذى نهاجمه ينبغى أن يكون واضحاً لدينا ؛ فقد نرفض كاتباً يمتلك قدراً من الطاقة الخيالية، لكننا إذ نجد نظرته منفردة نرفضه، ونزعم أننا نحكم على قواه الأدبية. وقد نخدع أنفسنا – على العكس من ذلك – فنعتقد أننا نجد بصيرة خيالية لدى كاتب ما ليست لديه قدرة أدبية مبدعة فى الواقع، ولكن وجهات نظره تتفق مع وجهات نظرنا. ونحن إذا لم نتقبل وجهة نظر الكاتب الذى نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانات فإننا لن نعرف حقيقة وجهة نظره هذه. ونتيجة لذلك

لانمدحها أو نهاجمها إذ نمدح أو نهاجم، بل إننا نمدح أو نهاجم صورة مشوهة لها.

وقد لاتكون عبارة «تَقَبُّل وجهة نظر الكاتب الذى نقرؤه بوصفها إمكاناً من الإمكانات» أحسن عبارة، ولكنه من الصعب التوصل إلى أحسن منها. إنها لا تعنى «قبولا» لأن المسألة أعمق من هذا، إنها تعنى القيام بانفتاح وتعاطف من الناحيتين الذهنية والعاطفية، وتعنى القدرة على أن ترى، ولو للحظة، كيف تكون لك مثل تلك النظرة، وأن تعرف كيف يكون الإحساس بأن تكون لك مثل تلك النظرة، وكيف يبدو العالم من هذه الزاوية. ومعنى أن تعرف هذا هو «ألا تستسلم». ونحن دائماً نمارس وجهة النظر هذه فى الحياة على النحو الذى نعتقد أننا أنفسنا نعرفها، وليس من الضرورى أن يكون ذلك عن وعى أو إحساس بالذات. ولدينا القدرة فيما يتصل بكتاب معينين على أن نكون فى مثل هذه الحالة الحادة المزدوجة فنقبل ونرفض فى الوقت نفسه، وحتى فى هذه الحالة يمكن أن تأتى لحظات يلقى فيها الضوء على جانب من التجربة الإنسانية، وسيثبت أن بعض وجهات النظر التى كنا قد دفعنا بها خارج نطاق تجربتنا لها من القوة أكثر مما يمكن أن نتصوره.

ومن واقع تجربتى أقول إن ذلك يحتمل أن يكون صحيحاً إلا فى نوعين من المحاولة الأدبية، فهو ليس صحيحا فى العمل الذى يخلو من الخيال الأدبى المؤثر وإن امتلأ «بالغرائز الصحيحة» وألوان الصنعة الذكية، ويمكن أن تستحضر فى الذهن «روايات الموضوع» التى تعالج الصراع الخلقى، والتى نشرت فى العشرين سنة الماضية. ومن ناحية أخرى – وأسوأ من هذا فى نظرى – ذلك الإنتاج الذى يخلو من القالب الجمالى، والذى يحاول أن يعالج الكلمات والأشكال على أنها غاية فى ذاتها. وأنا أعتقد قطعاً أن الأدب فى معنى من معانيه «لعب»، لعب مهم وشاغل، لكن هذه أمور من الزينة لا قيمة لها. إنها لاترتاد التجربة. ونماذجها لا تعنى شيئاً ولا تعكس شيئاً. وهذا هو السبب فى أننى لا أحب مثلاً معظم إنتاج أوسكار وايلد[1] ولا أقدره.

---

(١) (١٨٥٤ – ١٩٠٠).

ولا أظن أن وجهة النظر التافهة فى الحياة تنتج أدباً عظيماً. إنها قد تنتج بالمصادفة رؤى غير عادية، ولكنها قبل كل شىء تفصح عن نفسها بوصفها نتاج تناول سطحى فى التجربة الإنسانية، ومع ذلك فإننى أتفق أيضاً مع ر. ب. بلاكمور[1] فى قوله بأننا يمكن أن نتعلم شيئاً من أعمال أدبية من الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثةما دمنا نرفدها بسخريتنا الخاصة. إنك نفسك تضيف إليها الملح الضرورى.

إن «مؤثرات» الأدب لا يمكن أن توصف ببساطة، أقصد المؤثرات الأخلاقية. ولا أعتقد أن هذه المؤثرات مباشرة أو أن تجربتنا ستكون شيئاً أبسط مما هى عليه. وقد يكون القراء المجيدون أخياراً، وربما كان الكتاب المجيدون بوصفهم آدميين خيراً من قرائهم المجيدين أنفسهم. وحين نتحدث عن الأثر الأخلاقى للفن لا نتحدث عن القالب المعقد لحكايات الأطفال التى تسهم فى تحسين الأخلاق ؛ وذلك لأن معظمها لا صلة له بالمنهج الذى يؤثر به الأدب الخيالى بالفعل. ومن الواضح أننا يمكن أن نعلم من الناحية الأخلاقية حتى فى الحالات التى يبدو فيها أن الشر ينتصر. و «التأثير الأخلاقى» لا يعنى الوعظ الأخلاقى المباشر، فالتأثير الأدبى يكون فى الطبيعة التى نواجه بها التجربة.

غير أن المسألة كما رأينا مذ البداية هى أن الأدب يسعى أبداً إلى أن يشكل وحدة التجربة وعظمتها ويعبر عنهما. ويتجه معظمنا بصفتنا أفراداً – وكذلك تتجه معظم مجتمعاتنا – باطراد إلى تضييق رؤيتنا، وإلى تجاهل الخصائص والتعقيدات المحرجة، وإلى الاستفادة من بقية العالم، ومن كل التجارب التى لانستريح إليها، وإلى تحويل كل ذلك إلى غطاء خلفى للمسرح الذى تقوم ذواتنا بالتمثيل عليه تمثيلاً تستريح إليه. ويستطيع الأدب أن يسهم فى تربيتنا إلى حد ما، وأن يمنع العفن من أن يستقر استقراراً ثابتاً. وهو يسعى عادة لكسر الإطار ذى البعدين للوجود المتحجر الذى نحاول عادة أن نضعه حول الآخرين ليجعلنا

(١) ١٩٠٤ – ١٩٦٥).

نراهم مرة أخرى بصفتهم أناساً ذوى أبعاد ثلاثة فى حالة مطردة من «الملاءمة». ولا يمكن أن يملك الأدب أكثر من فائدة شكلية للأرواح الملعونة كلية، وللقديسين.

وهو أبداً يدعونا على نحو ضمنى إلى أن نظل مستعدين للاستجابة ومتنبهين، وإلى أن نوسع من إنسانيتنا؛ ونحن لا نتحدث بذلاقة تامة عن «كل أجزاء الحقول» أو حتى عن كل «الروسيين» وذلك بعد أن نقرأ هاردى [1] أو ترجنيف [2]. والأدب يدعونا ضمنياً أيضاً إلى توسيع وتعميق معرفتنا بأنفسنا وصلاتنا بالآخرين، وإدراك أن الحياة أقرب إلى هذا أو ذاك مما نظن. وهناك مواقف فى الأدب أشهر من أن تحتاج إلى اقتباس كامل، منها موقف «إمَّا» [3] وهى تنظر إلى أسفل فى حوض حوت القيطس، ومنها كلام لورنس المشهور عن أثر الرواية الذى يمكن أن يضىء فيضان وعينا المتعاطف ويرشده إلى أماكن جديدة، وقد قالت جورج إليوت عن الرواية هذا الكلام نفسه تقريباً وهى أنها «إذا لم توسع تعاطف الناس فإنها لا تفعل شيئاً من الناحية الأخلاقية» كما أنها تحدثت عن الحاجة إلى «حقيقة الشعور... والتبجيل... والحب... والإنسانية».

وعلينا أن نتذكر أن كل ذلك قد يُنال عن طريق أسطورى وتمثيلى كما أنه قد لا ينال أحياناً إلا عن ذلك الطريق. وعندما نتحدث عن «الفهم الأخلاقى للفن» لا نتحدث فحسب عن الإرادة وهى تؤدى وظيفتها، ولكن أيضاً عن عالم خارج الإرادة، عن الحياة الداخلية غير الواعية للإنسان، ومن المهم ألا نبدو مدعين هنا؛ ولكن الأدب – بالتعاون مع الفنون الأخرى التى تمتلك طرائقها الخاصة فى إثراء الخيال– يمكن أن يساعدنا على اكتشاف «الدهشة».

وما هو صحيح بالنسبة للأفراد صحيح كذلك بالنسبة للمجتمعات؛ فالمجتمع الذى لا أدب له يكون أقل فرصة فى تشكيل شىء من اكتمال التجربة

---

(١) (١٨٤٠ – ١٩٢٨).
(٢) (١٨١٨ – ١٨٨٣).
(٣) بطلة رواية بنفس الاسم لجين أوستن؛ نشرت سنة ١٨١٦.

الإنسانية داخل طبيعته، ومن ثم داخل مؤسساته، ونحن نعلم أشياء معينة عن طريق واحد فحسب هو طريق التعبير عنها أو وضعها فى أشكال، وليس معنى ذلك أن «نمنطقها»، فنحن قد نعرف بعض الأشياء عن طريق معالجتها على نحو مجازى، وكأنها مسرحية درامية.

يستطيع الأدب إذن أن يجعلنا نحس - على نحو أكثر اكتفاء - اكتمال التجربة الإنسانية، ووزنها، وتشابكها، ومقتضياتها، وإمكان تنظيمها. وهو يستطيع أن يجعلنا نحس بكل هذا، ولكن ليس من الضرورى أن يجعلنا نتصرف طبقاً لهذا، فنحن دائماً يمكن أن نرى شيئاً ونتصرف على نحو مخالف. لكننا فى هذه الحالة لا نتصرف عن عمى أو عن عدم وضوح بل نحاول عن أنانية أو خوف أو قصد أن نقلل مما نتعرفه فى أنفسنا على أنه أقرب إلى حقيقة الأشياء. إن الأعمال الأدبية - إذا قرئت كما ينبغى - تمنحنا فرصة لتوسيع اقتناصنا الخيالى لكثير من نواحى التجربة الإنسانية، وإذا أردنا أن نتصرف بطريقة حسنة فيما بعد فقد نكون قادرين على أن نفعل ذلك بمرونة أكثر وبصيرة أنفذ. وبهذا المعنى الخاص يمكن أن يكون الأدب معلماً أخلاقيا. وهو يمكن أن يرشد الإرادة الأخلاقية فتضعف ألوان التنوير التى يقوم بها من حالات معينة من السلوك وتقوى - على العكس من ذلك - من حالات أخرى. ولكن الأدب لا يستطيع أن يوجه الإرادة الأخلاقية. وهو - فى حدود ما يقوم به من تشكيل للإدراك الخلقى والبصيرة النفسية - قد يثرى الإرادة الخلقية، ويصبح «الروح لكل وجودنا الخلقى».

وصلة الأدب إذن «بالإرادة الأخلاقية» ليست مسألة بسيطة. الأدب «نقد الحياة» [1] وينبغى أن يحكم عليها به. غير أننا يمكن أن نفهم ذلك النقد ونصدر حكمنا عليه فحسب إذا عطلنا إرادتنا على نحو ما، واهتممنا بالأدب نفسه كما لو كان موضوعاً له استقلاله، وتركناه يؤثر بطريقته الخاصة. ويمكن حينئذ أن

---

(١) عبارة مشهورة لماثيو أرنولد.

يكون فى حالة اتصال قريب وإيجابى مع إحساسنا بأنفسنا ذاتيا واجتماعياً ومع إحساسنا بالحياة فى الزمن وبالحياة فى القيم. والأدب متصل بغايات وراء ذاته، وهو فى ذلك مثل الفنون الأخرى. ولا يمكن أن تعود الأشياء بعد أن نقرأ كتاباً جيداً - ونقرأه حقيقة - كما كانت عليه تماماً قبل أن نقرأ هذا الكتاب.



من مبادئ النقد

رينيه ويليك

النقد الأدبى فى أعم معانيه هو الحكم على الأعمال الأدبية، وعرضها، وتعريف الذوق والتقاليد الأدبية، وتحديد المقصود بالعمل الممتاز. وقد أصبح ت. س. إليوت أعظم مغير للذوق فى زماننا وأعظم صانع له. غير أن هناك مفهوماً آخر للنقد يجعل منه مرادفاً لنظام من المبادئ، ولأسس الشعر، ولنظرية الأدب. وقد كان ذلك ولا يزال مجال اهتمامى الخاص. ذلك لأن هذا الجانب يجذبنى، ولأننى بمجيئى من أوربا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساساً قوياً بالحاجة الخاصة إلى وعى نظرى، ووضوح فكرى، ومناهج بحث منظمة فى البلاد التى تتكلم الإنجليزية، والتى تسيطر عليها فى واقع الحال التقاليد العملية.

وليست نظرية الأدب بطبيعة الحال متجهة ضد الاهتمام بالأعمال الفنية المفردة، بل إننا - على العكس من ذلك - لا نستطيع أن نصل فى فراغ إلى المبادئ أو الأفكار أو النظم، ومن ثم ينبغى أن نبدأ بدراسة العمل الأدبى نفسه. ومن المستحيل أن يتحقق التحليل الدقيق أو القراءة الفاحصة بدون قوة الملاحظة، وبدون الحساسية الدقيقة تجاه الجزئيات، ومن ثم بدون الاكتراث والاختلاط والمتعة. وليس ثمة تناقض بين النظرية الأدبية والتجربة كما يدعى أعداء النظرية. ومنذ سنة ١٨٣١ اشتكى جون ستيوارت مل [(١)] مما يلاقيه «لأنه نظرى وأن الكلمة التى تعبر عن أعلى اختبار للذكاء الإنسانى وأنبله قد تحولت إلى مثل للسخرية».

---

(١) (١٨٠٦ - ١٨٧٣).

إننا إذا أردنا أن نصل إلى نظرية متماسكة للأدب فلابد أن نفعل كل ما تفعله العلوم من عزل المضمون، وإرساء قاعدة لمادته، وتمييز دراسة الأدب عن النظم الأخرى المجاورة، ويبدو واضحاً أن العمل الأدبى هو المادة الأساسية لنظرية الأدب، وليست هذه المادة هى حياة المؤلف الشخصية أو النفسية، ولا البيئة الاجتماعية، ولا رد الفعل المؤثر من جانب القارئ. وقد حاولت فى كتاب «نظرية الأدب [1]» الذى نشرته بالاشتراك مع أوستين وارين سنة ١٩٤٩ أن أميز بين الطرق الداخلية والخارجية لدراسة الأدب، وأكدت الحاجة إلى منهج داخلى، أى تحليلى للعمل الفنى نفسه بوصفه بناء لغويا ونظاماً من الرموز المليئة بالمعلومات. وقد كنت ولا أزال أعتقد أن دراسة فى الظروف الخارجية التى يكتب فيها الأدب قد طغت على الاهتمام بالأعمال الأدبية نفسها، وأن الدراسة الأدبية قد فقدت معناها الأساسى وأصبحت مماثلة لتاريخ الثقافة.

وهذا التأكيد على العمل الأدبى نفسه، وعلى «أدبيته»، وعلى الفرق بين الفن والحياة كان السبب فى تهمة «الجمالية» أو «الشكلية» - أو أى صفة ذم أخرى يمكن أن توجد - التى يرمى بها الإنسان الذى يستمسك بشدة بفكرة التقاليد العظيمة لعلم الجمال المنحدرة من «كانت».

لكن إدراك استقلال الفن لا يعنى «الجماليات» بالمعنى الذى كان مفهوماً فى نهاية القرن الماضى، ذلك المعنى الذى كان يعنى «الجمال العام» والمحاولة المحرمة لمد مقياس الجمال إلى الأخلاق والسياسة والدين والميتافيزيقا. وأنا من ناحيتى أصر - على العكس - على تمييز هذه المجالات، وأعتقد أنه ليس من خدمة الأدب والفنون الأخرى أن نرهقها بمهام لا تستطيع تحقيقها.

إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، وليس موعظة بلاغية، وليس كشفاً دينيا، وليس تأملاً فلسفياً، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو

(١) ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية محيى الدين صبحى بعنوان «نظرية الأدب» ونشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق سنة ١٩٧٢.

من أجل أغراض معينة. إن الفن «وهم» و «خيال»، والعالم فيه يتغير من خلال اللغة واللون والصوت. ومن الأمور الغريبة فى عصرنا أن هذا الفهم البسيط للحقيقة الجمالية قد أوّل على أنه رفض لارتباط الفن بالحياة وإنسانيته، وأهميته. وإدراك الفرق بين الحياة والفن، والفجوة بين كيان الأشياء وإنتاج العقل، وبين البناء اللغوى وأحداث الحياة الحقيقية التى يعكسها، لا يعنى - ولا يمكن أن يعنى - أن العمل الفنى مجرد لعب فارغ فى قوالب منبتة عن الحقيقة. إن صلة الفن بالحقيقة ليس بالبساطة التى تدعيها نظريات النقد الطبيعية القديمة، أو نظريات «المحاكاة» أو «الانعكاس» الشيوعية. و «الواقعية» ليست المنهج الوحيد فى الفن. إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم. وهى تقلل من دور الخيال، «وصناعة» الشخصية.

إننا إذا سيطرنا على الحقيقة الجمالية المحورية فإنا سنطرد حينئذ إلى هامش الاهتمام مشكلات معينة شغلت كثيراً من طلاب الأدب مثل السيرة الذاتية، وسيكولوجية المؤلف، والحالات الاجتماعية وما أشبه ذلك. غير أنه من الخطأ أن نسمى ذلك «عداوة المعرفة» كما فعل جورج واطسون [1] فى كتابه «نقاد الأدب» (بنجوين ١٩٦٢ ص ٢٢١) أو حتى «مخالفة التاريخ». ومن الواضح أن التركيز على العمل الأدبى بوصفه كله معنى وقيمة يتضمن عدم ثقة بالاهتمام القديم بالحقائق، وبتاريخ الأدب الذى يشغل بالحكم والمنابع والمؤثرات، وبكل المعلومات المزخرفة التى كدست فى القرنين الماضيين. ولاشك أن «العاديات» لها مكانة بوصفها عاملاً مساعداً فى النقد، والذين يمارسونها يتمتعون بها لذاتها. لكن تكديس المعلومات ينبغى ألا يختلط بالنقد. ومن الواضح أيضاً أن «التقدير»، «والحساسية»، «وفن القراءة» أمور لا تكفى؛ إذ إنها لا تفضى - ولا يمكن أن تفضى - إلى كيان منظم من المعلومات، أى إلى نظرية. على أن نظرية الأدب من ناحية أخرى - ليست علما بمفهوم العلم الطبيعى. ويبدو أن علماء «الإنسانيات»

---

(١) ولد سنة ١٩٣٧.

يخشون هذا. وأنا على وعى بالفعل بالفرق بين «الإنسانيات» والعلوم، بين النقد الذى يهتم بالتفسير الفردى والنموذج العلمى الحديث الذى يحدد المقادير والقوانين المجردة.

ومن الغريب حقاً أن يعرضَ كتاب ويليك ووارين «نظرية الأدب» على أنه مثال للنزعة العلمانية الأمريكية، ومن أقلام أمريكية فى كل صفحات مجلة «الفاحص» [1] (الجزء الحادى عشر - سبتمبر ١٩٤٩). ومن الواضح أن وجهة النظر الجمالية ترفض تفسير رتشاردز للأدب على أنه «استشفاء ذهنى»، كما أنها ستتمرد على الاتجاه المتزايد فى عصرنا نحو التصوف والغموض الخالص. فالاضطراب العظيم فى النقد الأسطورى الشائع الآن يطمس التمييز بين الأسطورة والشعر، وكذلك الأفكار المتحسسة للنقاد الوجوديين الذى يستخدمون العمل الأدبى - أو يسيئون استخدامه - بوصفه دليلاً على وجهات نظر الإنسان المتنوعة فى الزمن والوجود.

إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة... إنها ابتداء الاهتمام بتحليل العمل الأدبى، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية، والثنائية القديمة للمضمون والشكل. ومع أن «العضوية» مصطلح جيد بوصفه مصطلحاً لوحدة المضمون والشكل فإنه خادع إذا قيس بما يوازيه فى علم الأحياء، وهو لن يوصلنا فى ذلك إلى نتائج مهمة. والفكرة القائلة بأن العمل الفنى تنظيم بنائى تساعدنا أكثر بوصفها بداية صحيحة على الأقل؛ ذلك لأنها تتناسب مع الطرق اللغوية والأسلوبية ما دمنا نهتم بالناحية الصوتية (كالإيقاع والبحر وغيرهما) وبوحدات المعنى (كالمعجم والتركيب والأسلوب). لكن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الخصائص الأسلوبية - كما يخبرنا بذلك أحياناً بعض المشاهير الذين يطبقون ذلك المنهج أمثال داماسو ألونسو - ولابد أن يتجاوز النقد اللغة لى «عالم» الشاعر، إلى أحياء دستيوفسكى الفقيرة المتربة، ومدنه الإقليمية الكئيبة التى

(١) أصدرها الدكتور ليفيز سنة ١٩٣٢ واحتجبت سنة ١٩٥٣.

تسكنها قلوب مهمومة دافئة، وإلى عالم مالارميه [1] أو رلكه [2]، وهما أكثر مراوغة على نحو بعيد. وهذه العوالم ينبغى ألا تختلط بالعالم الحقيقى.

ويفضى تحليل العمل الأدبى بالضرورة إلى تحليل أعمال أخرى للمؤلف نفسه، وأعمال أخرى مكتوبة فى القالب نفسه، وفى الفترة نفسها، ومنتمية إلى التقاليد نفسها.

إن ثمة نظاماً من اللحظات المتعاصرة فى الأدب، وهو نظام يتغير فى غضون التاريخ كما قال ت. س. إليوت فى كلام مشهور له. ولقد فهمت «نظرية الأدب» فهماً خاطئاً على أنها تدافع عن دراسة عضوية ثابتة خالصة للأدب، وذلك على الرغم من أنها تختتم بفصل مؤكد أخير عن تاريخ الأدب، ينادى بتجديد التاريخ الأدبى، لا بوصفه شرحاً للتاريخ الاجتماعى أو صورة لسلسلة من الأعمال غير المرتبطة تنظم حسب ترتيب حدوثها، ولكن بوصفه تاريخاً داخلياً لفن الأدب وتقاليده. وقد حاولت فى أبحاثى النظرية العديدة التى جمعت حديثاً فى كتاب بعنوان «مفاهيم النقد [3]» (مطبعة ييل سنة ١٩٦٣) أن أعيد النظر فى الوسائل التاريخية الأساسية للدارس الأدبى، مثل فكرة التطور التى يبدو أنها اختفت كلية فى التطبيق الحديث، وفكرة «الفترات التاريخية» التى ينبغى ألا تهبط فتكون «لافتة لغوية»، أو تصعد فتكون كياناً ميتافيزيقياً، وإنما ينبغى أن تفهم على أنها سيادة نظام من التقاليد والمعايير الأدبية نستطيع أن نتقصى صعودها وهبوطها،

---

(١) (١٨٤٢ - ١٨٩٨).

(٢) (١٨٧٥ - ١٩٢٦).

(٣) عناوين هذه الأبحاث هى: «نظرية الأدب ونقده وتاريخه»، «مصطلح النقد الأدبى ومفهومه»، «مفاهيم الشكل والبناء فى نقد القرن العشرين»، «مفهوم الباروك فى الدراسة الأدبية»، «مفهوم الرومانتيكية فى تاريخ الأدب»، «عود إلى الرومانتيكية»، «مفهوم الواقعية فى الدراسة الأدبية»، «الثورة ضد الإيجابية فى الدراسة الأدبية الأوربية الحديثة»، «أزمة الأدب المقارن»، «الدرس الأدبى الأمريكى»، «الفلسفة والنقد الأمريكى بعد الحرب»، «الاتجاهات الأساسية فى نقد القرن العشرين».

وأخيراً معانى الفترة الخاصة التى سببت مناقشات لا نهاية لها مثل الباروك [١] والرومانتيكية والواقعية.

والاهتمام بتاريخ الأدب بصفته تاريخ فن – وهو شىء مسلم به من جانب مؤرخى الفن والموسيقى – ينبغى الا يفهم على أنه رفض للتفسير الاجتماعى أو التاريخى للأدب. وأنا أشك – ببساطة –.فى الحتمية الزائفة الشائعة فى دراسة المنافع والموثرات سواء اكانت اجتماعية أم أدبية. ويبدو أن كل أنواع الحتمية وكل التفسيرات الخاصة ببيان الأسباب تخفق فى دراسة الأدب. إنها لا تنجح أبداً فى إرساء ما ينبغى أن يعد أول متطلبات أى اتصال سببى. إننى لاأعى مطلقاً أى مؤرخ أدبى أقام الدليل على صلة حتمية بين العمل وأسبابه على غرار «عندما يوجد (أ) يوجد (ب)» ومن المستحيل قصر عمل أدبى ما على أسبابه ؛ لأن الأعمال الأدبية كل يدركه الخيال الحر، وتنتهك حرمة وحدتها ومعناها إذا قسمناها إلى منابع ومؤثرات.

وينبغى الا يفهم التحليل النقدى لعمل أدبى ما – لبحره وإيقاعه وأسلوبه ومجازاته ورموزه وشخصياته وأحداثه وبيئاته – على أنه عملية «موضوعية» خالصة محايدة منفصلة عن الحكم التقويمى. وليست هناك حقيقة محايدة فى الأدب، وليست هناك خصيصة لم تأت عن طريق حكم نقدى، كما أنه لا يوجد جزء فى العمل الفنى يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة ؛ ذلك لأن الجزء يؤدى وظيفته من خلال كلٍّ طبيعتهُ نفسها قيمة. ومن الخطأ الظن بأن القيم تفرض على العمل الفنى. إن العمل الفنى بناء من القيم، وينبغى أن تدرك القيمة بواسطة الناقد. وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة الأدبية، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات، لابد أن تخفق.

إن التحليل والتفسير والتقويم مراحل متداخلة فى إجراء واحد. والتقويم

---

(١) يستخدم هذا المصطلح فى مجال الموسيقى والفنون التشكيلية اكثر مما يستخدم فى الأدب. ويمتاز فن «الباروك» – من بين ما يمتاز به – بانعدام الانسجام، والانجذاب إلى الأصباغ.

ينشأ عن الفهم، والتقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح. وغالباً ما يكون التفسير الصحيح لعمل فنى معين مسألة خلافية، ولكنه يبدو من المستحيل إنكار وجود مشكلة «صواب» أو «كفاءة» التفسير بالنسبة لتدرج وجهات النظر. وقد نتجادل حول معانى هاملت المختلفة كما قدمها جوته وكوليردج، و ا. س. برادلى[1]، وارنست جونز[2]، ول. ل. شوكنج[3]، ودوفر ولسن [4].. إلخ، ولكن لابد أن ندرك أن هناك حدوداً موضوعة لحرية التفسير.

إن هاملت ليس امرأة متنكرة ولا هو - كما افترضت الآنسة ونستانلى «جيمس الأول بصفة أساسية». وكما أن هناك تفسيراً صحيحاً - يقدم بصفته نموذجاً على الأقل ؛ فهناك حكم صحيح وحكم جيد.

وهكذا ينبغى ألا نستسلم لنغمة «التاريخية» التى انتشرت بدءاً من المانيا، والتى تكاد تمثل عقيدة رسمية لكثير من الدارسين المشهورين. وهذا النوع من «التاريخية» إنما هو مجرد «نسبية» وتجديف، وهو هزيمة أمام مهمة النقد الأدبى بصفتها حكماً. وستفضى وجهة النظر القائلة بأننا يجب أن نحكم بمقياس الماضى فحسب، وأن هناك مستويات مختلفة ومتزايدة بصورة لا نهاية لها (ليست فحسب شعر بوب وشعر وردزورث[5] وإنما أيضاً القيمة المتميزة الفريدة لكل شاعر) ستفضى وجهة النظر هذه - إذا نفذت باطراد - إلى نهاية كل تذوق أدبى، وإلى فوضى كاملة، وإلى سيادة القول المشهور الشرير : «ليس ثمة معنى للجدل فى الأمور المتعلقة بالذوق» [6].

والواقع أن هناك اتفاقاً واسعاً على المؤلفين الكبار، وعلى قانون الأدب، وعلى

(١) (١٨٥١ - ١٩٣٥).
(٢) (١٨١٩ - ١٨٦٩).
(٣) (١٨١٤ - ١٨٨٣).
(٤) ولد سنة ١٨٨١.
(٥) (١٧٧٠ - ١٨٥٠).
(٦) De gustibus non est disputandum .

الفرق بين الفن العظيم والفن الردىء كلية. ودوامة الذوق تتحرك بسعة مع مؤلفى الدرجة الثانية فحسب. وهناك هوة بين تولستوى [١] واين فلمنج [٢] وبين دانتى[٣] وجريس ميتاليوس. وحجة أصحاب النسبية المنتزعة من التنوع الكبير فى الفن تكتسب قوة فحسب حين توجه ضد المذهبية الضيقة والتطرف المتجمد للكلاسيكية البالية. ولأننا نستمتع بهوميروس و، ت. س إليوت، والحكايات الخرافية لجريمز [٤] وجويس [٥] ونفهمهم، يمكننا أن ندرك أن ثمة شيئاً مشتركاً بين كل الآداب والفنون، وذلك فى الصفة الجمالية التى يصفها مصطلح «الجمال» التقليدى وصفاً غير واف.

إن انشار الأدب على اتساع رقعة العالم، وصفته الإنسانية الضرورية، والاتصال الوثيق للأعمال الأدبية، وتجاوز التقاليد والموضوعات الأدبية حدود المكان والزمان، كل تلك تكون حججاً مقنعة تقف ضد الحدود القومية والإقليمية عند معظم النقاد ومؤرخى الأدب فى بلاد كثيرة. ولا يمكن أن يدرس الأدب الإنجليزى ولا غيره وهو فى حالة عزلة. وهكذا يبدو لى الأدب المقارن – وهو دراسة لايعترف بها اكاديميا فى بريطانيا مع أنه يتوسع فيها فى الولايات المتحدة – يبدو لى على أنه حاجة ضرورية للتطور الصحيح للدراسات الأدبية، وذلك على الرغم من أننى رفضت باستمرار الإدراك الضيق لمفهوم الأدب الشائع فى فرنسا بصفة خاصة، ينبغى الا يكون الأدب المقارن عملا اكاديميا جافا بأن يكون دراسة المؤثرات الخارجية، والخصائص، وهجرة الموضوعات وما أشبه ذلك، بل يجب أن يكون بحثاً فى وحدة الأدب، والأدب الغربى بصفة خاصة، وفى تياراته العظيمة وفتراته وحركاته، وقد يكون مصطلح «الأدب المقارن» مصطلحاً سيئ الحظ، فمن الناحية

---

(١) (١٨٢٨ – ١٩١٠).
(٢) (١٩٠٨ – ١٩٦٤).
(٣) (١٢٦٥ – ١٣٢١).
(٤) الأخوان جيكوب (١٧٨٥ – ١٨٦٣) وولهلم (١٧٨٦ – ١٨٥٩).
(٥) باتريك وستون جويس (١٨٢٧ – ١٩١٤).

المثالية ينبغى أن يدرس الأدب ببساطة دون تضييق لغوى، وأن نعد كل الأدب مجال اختصاصنا، وأن يكون لدينا أساتذة أدب لا أساتذة أدب إنجليزى أو فرنسى وألمانى، كما هو الحال بالنسبة لما يزال لدينا من أساتذة للفلسفة والتاريخ. وينبغى - من الناحية المثالية - أن يدخل الشرق فى مجال رؤيتنا، وأن يجذب علم الشعر المقارن آدابا نشأت دون اتصال مع الغرب.

لقد انحدرت أنا نفسى من دولة صغيرة عند مفترق الطرق فى أوربا وهى تشيكوسلوفاكيا، ومن ثم أشعر أننى أستطيع أن أنظر إلى الآداب العظيمة بشىء من الحيرة. وقد قوّى قَدَرُ الهجرة إلى الولايات المتحدة فحسب من إحساسى برؤية أوربا من الشاطئ الآخر للمحيط على أنها وحدة واحدة. غير أننى احتفظت باهتمامى بالأدب التشيكى كما تشهد بذلك مجموعة مقالاتى الحديثة «مقالات فى الأدب التشيكى» (مويتون ذاهيج ١٩٦٣). وليس بأقل من هذا الاهتمام حبى للأدب الإنجليزى، وهو حقل تخصصى المبكر. لقد كنت مأخوذاً فى شبابى بالشعر الإنجليزى، بشكسبير، ودن [١]، ومارفيل، الذين رغبت فى أن أكتب رسالة عنهم، كما كنت مأخوذاً ببوب [٢] وبالرومانتيكيين العظام، وبييتس وإليوت. هذا هو ما جذبنى أساساً إلى إنجلترا، وإلى قاعة المطالعة فى المتحف البريطانى، وذلك عندما لم أكن تجاوزت الحادية والعشرين.

ومنذئذ اتسعت معلوماتى الأدبية اتساعاً كبيراً. وقد تغيرت لدىّ ألوان الذوق وتبدلت، فعادت إلىّ ألوان الحب الأولى، واكتشفت جمالاً جديداً وبعيداً. وفى الأعوام القريبة الماضية خصصت معظم جهدى لمجال واسع هو «تاريخ النقد الحديث». وقد خططت فيه لتكملة قصة النقد الأدبى من منتصف القرن الثامن عشر إلى أيامنا هذه. وقد نشر منه جزءان فى سنة ١٩٥٥ (مطبعة جامعة ييل

(١) (١٥٧١ أو ١٥٧٢ - ١٦٣١).
(٢) (١٦٨٨ - ١٧٤٤).

وجاناثان كيب) وهناك جزءان آخران سيظهران إذا لم يحل دون ذلك حائل [1]. ويحاول هذا التاريخ أن يجارى قيمى النقدية، ويشمل كل البلاد الغربية الرئيسية، ولا يستثنى من ذلك روسيا وتشيكوسلوفاكيا، إنه يتتبع تاريخ النظرية الأدبية المحضة فى ناحية أخرى.

غير أننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن أن تنفصل عن علم الجمال العام، أو عن النقد العملى، أى الحكم على الأعمال الفنية المفردة وتحليلها. وهكذا لم أكتب، ولم أستطع أن أكتب، نوع الكتاب الذى كتبه سانسبرى [2]، والذى رفض فيه عن عمد كل اهتمام بعلم الجمال العام ونظريته. ويساعد كتابى «تاريخ النقد الحديث» نظرية الأدب ويسوغها، وفيه تنبع النظرية من التاريخ، كما يمكن أن يفهم التاريخ نفسه بدوره بواسطة نظام من الأسئلة والأجوبة يدور فى الذهن. وليس الجواب هو «النسبية التاريخية»، أو «نظرية الحتمية غير التاريخية»، ولكنه «الرؤية» التى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة. وهذا النوع من الرؤية يسلم بأن ثمة موضوع «وجود الفيل» على الرغم من كل الأفكار المتباعدة للرجل الأعمى عنه. كيف يمكن تعضيد الفكرة القائلة بأن الناقد الأدبى ليس مجرد رجل أعمى آخر فحسب، يضع يده على خرطوم الفيل، أو على نابه، أو ذيله، أو قدمه ؟ والإجابة الوحيدة هى التاريخ، والدرس الناتج عنه فى نظام من الأفكار المذهبية، والرؤى والأحكام والنظريات، التى هى رصيد حكمة النوع الإنسانى. والتاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ويتضمن كل منهما الآخر، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر فى الماضى والحاضر.

(١) يتناول الجزء الأول من الكتاب المشار إليه تاريخ النقد الأوربى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر؛ ويتناول الجزء الثانى العصر الرومانتيكى. وقد ظهر الجزء الثالث سنة ١٩٥٦ ونشرته جامعة ييل. وقد وضع له المؤلف عنوانا فرعيا هو «عصر الانتقال» وهو يغطى تاريخ النقد حتى منتصف القرن التاسع عشر. وظهر الجزء الرابع سنة ١٩٦٥ ونشرته نفس الجامعة؛ وهو يتناول تاريخ النقد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. هذا وقد وعد المؤلف فى مقدمته للجزءين الأخيرين بجزء خامس من المفترض أن يغطى تاريخ النقد فى النصف الأول من القرن العشرين.

(٢) (١٨٤٥ - ١٩٣٣).

هل القيم الأدبية الخالصة كافية؟

و. و. روبسون

التصقت فكرتان من نقد ت. س. إليوت بذهنى سنين عديدة ، وسأستخدمهما هنا بصفتهما نقطتى بداية. يقول إليوت فى محاضرة له بعنوان «الدين والأدب» – وقد نشرت سنة ١٩٣٦ [1] – إنه «لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبية وحدها، وذلك على الرغم من أننا لابد أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذى أمامنا أدبا أو لا يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبية فحسب». وفى بعض محاضراته عن «جونسون ناقداً وشاعراً» – وقد ألقيت سنة ١٩٤٤ – لاحظ إليوت أن «تأثير علم النفس والاجتماع على النقد الأدبى أصبح واضحاً فى زماننا. وقد وسعت مؤثرات النظم الاجتماعية هذه مجال الناقد، ووثقت صلات الأدب بالحياة فى عالم يميل إلى التقليل من شأن الأدب فيما وراء ذلك. ولكن هذا الإثراء – من ناحية أخرى – كان إفقاراً فى الحقيقة، وذلك لأن القيم الأدبية الخالصة أصبحت مغمورة، وكذلك تقدير الكتابة الجيدة لذاتها، وذلك عندما حكم على الأدب فى ضوء اعتبارات أخرى».

ولا تقدم هاتان الفكرتان – بالطبع – وجهة نظر واحدة، ولكن يبدو أنهما تتضمنان المعنى نفسه، وهو أن ثمة «قيما أدبية خالصة» و«مقايس أدبية» مرتبطة «بتقدير الكتابة الجيدة لذاتها». فمن ناحية يقال إن هذه المستويات ليست كافية لتقرير ما إذا كان عمل أدبى ما يمكن أن يوصف بأنه عمل عظيم أو لا، ومن ناحية

---

(١) تقدم بها إليوت إلى ندوة «الإيمان الذى يضىء» سنة ١٩٣٥ ، انظر كتابه:
Selected prose (a peregrine book) p, 13.

أخرى يقال: إن هذه المستويات يمكن تمييزها من نوع المقاييس التى يطبقها النقاد الذين يجعلون للأدب أهمية نفسية أو اجتماعية. ولكن لا يقال لنا هنا فى كلا السياقين - على نحو حاسم - ما طبيعة هذه المقاييس. ويبدو أن إليوت يسلم بأننا نعرفها بالفعل، وبأن كل ما نحتاج إليه أن نذكر بها. لكنه يشير فى سياق الاقتباس الثانى إلى «ضد» هذه المقاييس، وذلك حين يشير إلى صلة النقد «بالفلسفة وبالنظرية الجمالية» فى معرض الحديث عن كوليردج، و«بالأخلاق والتعليم التمهيدى» فى معرض الكلام عن آرنولد، وبالشذوذ الذى لم يحدده فى معرض الكلام عن باتير [1]، والذى يمكن أن نحدده عن طريق التخمين، بأنه استخدام الكتابة النقدية فى الظاهر لغرض «التعبير عن النفس» بصورة شبه إنشائية. ويبدو إذن أن التناقض الضمنى موجود فى منهج الدكتور جونسون فى الأدب (وجونسون هو موضوع المحاضرات)، وأن هذه التذكرة كما يحس إليوت - كافية لدعم عبارتى «المقاييس الأدبية» و«القيم الأدبية الخالصة».

ويبدو أيضا أن إليوت عندما يناقش الشعر هنا يفكر فى ممارسة جونسون له، وفى تلمس الأخطاء الفنية على نحو مفصل. لكن أليس من الغريب أن يكون لهذا الجانب أهمية بصفته متصلاً بخاصة غير عادية مميزة لمنهج الدكتور جونسون فى الأدب، والإصرار على أن هذه الناحية - فى كل شىء - هى الدرس الذى نتعلمه منه؟ إن أية نقطة أساسية بحق لابد أن تتجه إلى توضيح المدى الذى ذهب إليه جونسون فى اهتمامه بصلة الأدب بالحياة. ومن المؤكد أن اهتمام جونسون بمشكلات خارجة عن الأدب فى تقدير شأن الأدب أقل من اهتمام أى ناقد إنجليزى آخر، وليس المرء فى حاجة إلى اقتباس تعليقه على «الفردوس المفقود» [2] من أنه «يحس فيها دائما بنقص فى الاهتمام الإنسانى»، كما أنه ليس بحاجة إلى اقتباس فقرته المشهورة عن «شيكسبير».

---

(١) (١٨٣٩ - ١٨٩٤).

(٢) لملتن (١٦٠٨ - ١٦٧٤) وقد طبعت أول مرة سنة ١٦٦٧.

ولقد تصديت لمناقشة مصطلح «القيم الأدبية الخالصة» لا لأنكر وجود شيء كهذا، بل لأؤكد أن فهمنا له ينبغي الا يكون قاطعاً. ذلك لأنه من الواضح أن سيطرة القيم «الأدبية الخالصة» من الممكن أن تكون محصورة جداً. ومن الممكن أن يعدها المرء محصورة مثلا فى الحفاظ على قواعد النحو التقليدية والتراكيب أو الإملاء فى النثر المتنوع، ويمكن أن يشار بها فى مرحلة أعمق قليلا إلى نوع الأشياء التى يعالجها فويلر فى كتابه «استخدام الإنجليزية الحديثة» (١)، كما يمكن أن يتذكر المرء المناهج الصحيحة المستخدمة فى كتاب الجيب الممتع الذى ألفه جريفز وهودج بعنوان «القارئ فوق كتفك» (٢)، وحتى فى هذه الحدود ثمة أسئلة كبرى يمكن أن تطرح؛ فكيف نهاجم ما نفترض أنه خطأ فى الأساس، ونحاول إعادة كتابته، دون احتمال التضحية بأمور عظيمة الأهمية عن الخصائص الذهنية للمؤلف، وعن الموضوع الذى يطرحه ووجهة نظره فيه، وعن هدف كتابته، وماوصل إليه من النجاح والإخفاق، وقد يكون علم الأسلوب مجالا معترفا به فى الدراسة، ولكن بمجرد أن تتدخل فيه اعتبارات متصلة بالقيمة – ولا يمكن للأسئلة المتعلقة بالنجاح إلا أن تتناولها – فإن ممارس ذلك لابد أن يلتزم بمنهج النقد الأدبى فى معناه العادى، سواء أطلق عليه هذا الاسم أم لم يفعل ذلك. ونحن نلاحظ أن إليوت يتحدث عن «المقاييس» الأدبية بصفتها تحدد بعض قضايا القيمة الأدبية على الأقل.

إن الإصرار على الحفاظ على «المقاييس الأدبية»، و«القيم الأدبية الخالصة»، ينبغى أن يكون معناه فحسب أن النقد ينبغى أن يكون متصلا بالموضوع المطروح، لكن هذا لا يبرهن على شيء، وذلك لأنه يهمل سؤالا ملحاً وهو: ما حدود هذا الاتصال بالموضوع؟ ومن الواضح أنه من غير المرغوب فيه تحديد إطار ضيق لهذه الأشياء. بل إن ذلك ليس «غير مرغوب فيه» فحسب بل إنه فى الحقيقة غير مقبول تماماً. ولكى نعقد مشابهة بين هذا وبين الموسيقى نقول إنه قد يوجد

(١) نشر أول مرة سنة ١٩٢٦.
(٢) نشر سنة ١٩٤٣.

تحليل موسيقى خالص لموسيقى «فولستاف» التى وضعها إلجار Elgar [١] يتجاهل كلية حقيقة أن هذه الموسيقى هدفت فيما هدفت إليه إلى استرجاع شخصية فولستاف وقصة حياته، ولكنه لا يوجد ببساطة، فيما يبدو لى، معادل من «التحليل الأدبى الخالص» الشبيه بذلك لمسرحية «هنرى الرابع» لشكسبير. وقد يكون نقاد شيكسبير، فى القرن العشرين حذرين فى الحديث عن الشخصيات إلى حد يصفون فيه فولستاف بأنه «رمز حى» أو «بلورة خاصة ناجحة» لبعض العناصر العامة فى الدراما الشعرية. لكن منشئى هذه العبارات سيسلمون دون جدال بأنه من الأهمية بمكان إدراك أنه مهما كان من أمر هذه الأشياء المرموز لها أو المبلورة فإنها لم تأخذ شكل إنسان تافه. والحقيقة أن فولستاف شيكسبير كله ينبغى - بالطبع - أن يكون حاضراً فى وعى ناقد «هنرى الرابع» على نحو مثالى، على حين لا يحتاج الأمر إلى ذلك بالنسبة إلى ناقد موسيقى إلجار.

وقد تجد مسألة «القيم الأدبية الخالصة» اعتراضا من أولئك الذى يربطونها بالمذهب الجمالى المعيب. ولا أدرى معنى هذا المذهب بالضبط من حيث علاقته بالأدب، فلا يبدو أنه كتب عنه بوضوح فى أى مكان. وعندى أن هذا ليس «مذهبا»، وإنما هو اتجاه أو وجهة نظر، ربما تكون موجودة أصلا فى خيال الفلاسفة، وموقفهم المثالى من التجربة الفنية كموقف إنسان يحملق فى «زهرية صينية». ولا أدرى كيف تقارن التجربة «الجمالية الخالصة» المدعاة لمثل هذا الإنسان على نحو مفهوم بما يفترض أن نقوم به بالنسبة لأعمال أدبية مثل «ميديل مارش» [٢] و«باكيى» [٣] Bacchac وموت إيفان إيلتش [٤]، ومن المؤكد أننى لا أستطيع أن أعتقد أن تجربتنا المثالية فيما يتصل بهذه الأعمال، أوبأية أعمال أدبية أخرى عظيمة، يمكن أن تكون نوعاً من الحدس الخالص بالجمال الشكلى

---

(١) (١٨٥٧ - ١٩٤٣).

(٢) رواية لجورج إليوت ظهرت سنتى ١٨٧١ - ١٨٧٢.

(٣) مسرحية ليوريبدس ألفها سنة ٤٠٧ ق.م.

(٤) نوفيليت لتولستوى ظهرت سنة ١٨٨٦.

الذى لا صلة له بالجوهر الإنسانى، وبأهمية هذه الأعمال، والذى لا يرتبط بشعورنا بالحاجات والأهداف الإنسانية، والذى يخرج من اهتمامه شعورنا بالقيمة المقارنة فى الآداب الأخرى وفى الحياة (مستخدمين فى ذلك حجة أن العمل الفنى العظيم فريد ولا مثيل له).

على أننى أعتقد بالرغم من ذلك أن ثمة شيئا يمكن أن نتعلمه من الاتجاه العام لدى الجماليين إلى تشبيه الأدب بالفنون «الصافية». وهذا تأكيد للعنصر المقارن فى تجربتنا، وبعبارة أخرى لشعورنا بأن ما نجربه «فن»، من حيث هو تقليد أو إطار. وشعورنا بما هو «إطار» قد يتنوع تنوعاً واسعا فى حالات مختلفة. ويبدو أحيانا كما لو كان الكاتب يطلب منا بالفعل أن نجعل وعينا بالتقليد الذى يستخدمه جزءا مهما مما يعرضه علينا، كما قد يكون عليه الحال فى «حورية» مارفيل. وهى تشكر موت قرينها. وفى أقصى الجانب الآخر – كما هو الحال فى بعض شعر د. هـ. لورنس – يبدو الكاتب وكأنه يبذل كل ما يستطيع ليجعلنا ننسى «الإطار» ونشترك مباشرة لا فى التجربة المركبة التى تعرضها القصيدة فحسب، ولكن أيضا فى التجربة التى أثارتها. وهناك حالات أخرى كثيرة أكثر أو أقل تعقيدا، فحالة «تعليق عدم الاعتقاد» عند كوليردج، وهى حالة صيغت فى أساسها متصلة بالوهم الدرامى، ليست سوى خلاصة للإغراء الذى يأتى طبيعيا من الشعر المؤلف للأطفال، والذى قد يأخذ أشكالا أكثر تهذيبا بكثير فى التجربة الفنية. لكن كل هذه الحالات من التجربة لا تستلزم بالضرورة استمرار الوعى النقدى بما نقوم به، وبما يقوم به الآخرون من أجلنا، ولكنها تستلزم على الأقل القدرة على العودة إلى مثل هذا الوعى فى أية لحظة. ونحن قد نأخذ دوراً خياليا فيما يجرى ولكننا نستطيع دائما أن نستأنف دور المتفرج. والقاعدة فيما يبدو أننا مشاركون،متفرجون فى الوقت ذاته، وهذا مدى ما أستطيع الوصول إليه فى افتراض الموقف الخاص، أو وجهة النظر، أو إطار الذهن، الذى نقدر فيه الفن المهم. ومن الطبيعى أن درجة المشاركة لا تعتمد على نوع العمل المطروح، ولكن على المتلقى. وأحس أن الناقد الممتاز جورج سانتايانا[1] يكاد يكون «ملاحظا» على نحو

(1) (١٨٦٣ – ١٩٥٢).

كلى فى تجربته الفنية. ونحن لا نتحدث بالنسبة له عن العودة إلى حالة التأمل، وذلك لأنه لم يتخل عن هذه الحالة على الإطلاق. غير أن هذا النوع من الانفصال نوع نادر. ومن المؤكد أن تجربة الفن الأساسية تمثل رد فعل أكثر حيوية وتجسيدا مما توحى به كلمة «التأمل». وأفترض مع ذلك أنه ليس ثمة فن يستحق هذه التسمية إذا لم يستطع هذا الفن أن يحيى ذلك النوع من الاهتمام بالكيفية التى يتم عليها الفعل.

ومع ذلك فإننى لا أريد أن أبقى طويلا عند الجوانب العميقة من التجربة، وذلك حتى لا يظن أننى أشير إلى أن صفات العمل المتصلة بالنقد غامضة على أى نحو من الأنحاء. والواقع أن الصعوبة الحقة تتمثل فى معرفة ما نهمل مما ليس متصلا بالموضوع، ومما لا يمكن أن يكون متصلاً به، وأن نلتزم بإعلان ذلك. فهناك نواح معينة متصلة بالسيرة الذاتية مثلا يمكن أحياناً استبعادها بصفتها نواحى خارجية ليست من صلب العمل على نحو واضح. على أن تطبيق هذا الفرض المألوف يمكن أن يكون أصعب مما يبدو عليه. هل ترتبط شخصيه هنرى فلدنج بتقدير كتاباته؟ أقول: نعم، بالتأكيد. حقا إننا لسنا فى حاجة إلى أن نترك نطاق توم جونز لإدراك هذه الشخصية. ومن الممكن أن نميز القوة الدافئة الرحيمة الواعظة الشديدة الوضوح الكائنة فى أحسن أعمال فيلدنج. ومن التعنت النقدى الزعم بأن إدراكنا لهذا لا يزيد عن معرفتنا بحقائق السيرة الذاتية، أو أننا ينبغى بصفتنا نقاداً أن نحاول إبعاد هذه المعلومات عن أذهاننا. ويعتمد ما نفهمه من العمل على ما نصبه فيه، ولا تتطلب العدالة والإنصاف فى المسائل الأدبية أن نقترب من الأدب بذهن خال - هذا إذا كان ذلك ممكنا حقا. إن الأدب نتاج إنسانى على نحو كامل، وقد يكون الإحساس بالمؤلف ككل ضروريا فى سبيل المتعة والفهم. ومن المؤكد أننا فى حاجة إلى الإحساس بالتوازن، وإلى نوع من الضمير النقدى، ولا أقول الخلقى - غير أن هذه الأشياء ليست بحاجة إلى أن تنمو كثيرا لدى قارئ - يهتم بالشعر لا بالقيل والقال - حتى يكون قادرا على تحديد المدى الدقيق الذى يتصل فيه موضوع «ديلان توماس فى أمريكا» بموضوع «قصائد ديلان توماس» [1].

---

(١) (١٩١٤ - ١٩٥٣).

وبالضرورة فإن الاعتراض الذى يتوجه إل محب الجمال المفترض أو النقد الخالص هو الاعتراض نفسه الذى يتوجه إلى الذين يضيقون على الأدب فى سبيل مصلحة الأخلاق التقليدية. وكثير جداً من الأمور التى نعلم أنها مهمة للأدب على نحو حيوى، بصفته أدبا، تسلمنا إلى أحكام خارجية. ومن المؤكد أننى لا أنكر أن الأدب يعكس قيما تقليدية، ويحتوى عليها، وقد يكون من الخير أن نقول «ويشكلها». غير أنه يبدو لى أن هذه الأمور إنما تؤكد من نظرة معينة القيم الخاصة للأدب. لقد كان الدكتور ليفيز فى حياته العلمية الطويلة ضحية لأمور هزلية متنوعة غريبة، ومن بينها المسألة التى تقترب من أن تكون قضية معترفا بها، وهى «الافتة» الداعية الفظ إلى الأخلاق. ويطلق هذا عليه بالطبع فى تهكم إشارة إلى أنه يميل إلى إدخال عناصر تعليمية او أخلاقية متشددة غير أدبية فى نقده. ومن المؤكد أننا حين نختلف معه فى حكمه الكلى على الأدب لا نختلف معه لأنه أعطى الأخلاق أهمية فى مواضع لم تكن متوقعة أو مناسبة، وإنما أحد أمرين: إما لأن المرء لا يوافق على وجهات النظر الأخلاقية المتضمنة فى هذه الأحكام، وإما لأن العمل الأدبى المطروح للمناقشة يبدو على أنه لا يمثل القيم الخلقية التى وجدها أو افتقدها فيه - وهذا هو الحال بالنسبة لى. ولنأخذ مثلاً جزئيا يرد على الذهن وهو: إلى أى مدى نجد احترام لورنس المألوف للحياة ممثلا فى وجهة نظره بالنسبة لماسى «القزم الضئيل» فى كتابه «بنات الكاهن»؟ وحتى عندما تكون الخلافات أخطر وأعمق فهل يجد المرء حقا أن ما يعترض عليه خصوم ليفيز يمثل أموراً أخلاقية لاصلة لها بالموضوع؟ أم تراهم يعترضون على إدخال أسئلة أخلاقية فى العمل الأدبى على نحو مطلق؟ والأقرب إلى الذهن - على نحو مؤكد - أن هؤلاء الخصوم لديهم - أو يظنون أن لديهم - وجهات نظر أخلاقية تخالف ما لدى ليفيز.

وثمة نقطة متصلة بالمصطلحات ينبغى أن نتناولها هنا. إنه لمن النتائج الفرعية المشئومة للجدل الذى أثير حول الجماليات (وهنا يذهب المرء إلى القرن الماضى) أن كلمة «أخلاقى» تستعمل لتغطى كل شيء له أهمية إنسانية وله معنى وخطر فى الأدب الإنشائى الذى نقرؤه باهتمام بالغ. وتطبيق الكلمة على هذا

النحو الواسع الغامض سلبها قيمتها بوصفها وسيلة للإشارة إلى تأكيد وتركيز معينين فيما يتصل بالاهتمام المطلوب من القارئ. ومع ذلك فبالرغم من كل الإيحاءات التى يمكن أن تكون مضللة لهذه الكلمة فإنه لا يمكن إهمالها أبدا. إنها تذكرنا ببعد من أبعاد الحياة لا نستطيع أن نهرب منه على الإطلاق، هذا إذا كنا سنظل آدميين. إن العنصر الأخلاقى فى الأدب لا يمكن تفاديه – على أسس أدبية – بالنسبة للكاتب الملتزم على نحو من الأنحاء (واقعى أو طبيعى أو ما إلى ذلك) وذلك لتحقيق مستوى «حقيقة الحياة» فى الأدب. فكيف تتوافر «حقيقة الحياة» فى عمله إذا تجاهل التجربة الأخلاقية للجنس البشرى؟ ومن الحقائق البسيطة أن الآدميين ذوو حس أخلاقى، ومحاولة تفادى هذه الحقيقة فى سبيل «الواقعية» ليست أمراً واقعيا على الإطلاق، بل إنها لا تعدو أن تكون مثل أى «رومانس». حقا إن الكاتب قد يتبنى (أو قد يعتقد أنه يتبنى) وجهة نظر مطردة من الانفصال الخلقى عن أنواع الشخصيات والقواعد والسلوك التى يصورها، ولكننا نقول مرة أخرى إن الاعتبارات الأدبية – اعتبارات الفن – تجعل من الصعب أن نفترض أن عملا مكتوبا بهذا الروح يمكن أن يكون له أية أهمية. وسيستلزم هذا العمل أن يتظاهر الكاتب بأن عمله «فوق» أو «دون» المستوى الإنسانى، ومن المحتم أن ذلك يزيف الصورة التى يقدمها هذا الكاتب بالضرورة، وذلك بالرجوع من جديد إلى القانون الواقعى الذى يقبله. إننا لا يمكن أن نرى الحياة الإنسانية من وجهة النظر التى تراها بها ذبابة أو التى تراها بها آلهة لوقريطس، ومن الطبيعى أنه ليس ثمة عمل أدبى ناجح ومهم كتب حقا بهذا الروح. وإذا كان فلوبير قد ظن أنه فعل ذلك فهو مخطئ.

إذن يبدو لى أن السؤال عما إذا كانت الأحلام الأخلاقية ذات صلة بالنقد الأدبى سؤال غير حقيقى، اللهم إلا إذا قدمت لنا صورة واضحة عن فكرة الشخص الأخلاقى (أو اللاأخلاقى) عن الأحكام الأدبية المميزة التى يزعم مناقضتها للأحكام الأخلاقية. ولنأخذ مثالا معروفا: عندما نقول – كما يقول معظم الناس – إن مهمة «ليتيل نيل» فى كتاب «حانوت العجائب القديم» [1] مهمة

(١) رواية لتشارلز دكنز (١٨١٢ – ١٨٧٠) نشرت سنة ١٨٤١.

مقززة، فهل هذا الحكم أخلاقى؟ إن الشىء المؤكد أن هذه المسألة لا تتصل فحسب بقضية استخدام ديكنز لذكائه فى هذا الجزء من عمله، بل تتصل كذلك بمدى معلوماته الخاصة، ومدى احترامه لفنه ولقرائه - هذا إذا أمكن الفصل بين هذه الأمور. وهذا الحكم مع ذلك - على وجه التأكيد - نموذج حر لنوع الأمور التى نتوقع تأكيدها أو إنكارها بالنسبة لعمل كهذا. ويبدو أن هذه الأمور ليست منفصلة عن العمل الأدبى إلا بمقدار انفصال الحكم الذى يقول «إن الناس لا يتصرفون على هذا النحو»، وهو حكم يتفق كل الناس على أنه متصل بالموضوع فيما يتصل بتقدير قصة واقعية، فحين تقول إن ليتيل نيل مقززة فأنت قائل ببساطة إن ليتيل نيل فن ردىء.

وربما قال البعض إن نشوء هذا النوع من الاهتمام أكثر احتمالا عندما تكون الروايات وما أشبهها ماثلة أمامنا، فمجال رواية «الحرب والسلام» [1]، وموضوعها، يثيران أفكاراً أهم وأعمق مما تثيره قصيدة غنائية قصيرة مثلاً. لكنى لا أعتقد أن المعايير الضرورية فى الحالتين معايير مختلفة فى النمط المنطقى. ومن الواضح أن اعتبارات الحالة والوزن والجوهر لابد أن تلعب دورها فى أية مناقشة ذكية، غير أنه علينا أن نتأمل فحسب المعايير التى قد نعتبرها فى تفضيلنا مثلا لقول ورد زورث «نعاس ختم على روحى» على قول هوسمان «الليل يتجمد بسرعة» لنجد أننا مازلنا نلجأ فى النهاية - وبنفس العمق - إلى المقاييس الحيوية ذاتها.

وكل إنسان أسهم بنصيب ما فى تدريس الأدب للكبار أو فى المناقشات العامة حوله واجه السائل الملح الساذج الذى تطلب من الأدب أولا «صدق» المؤلف. مثل هذا التلميذ يتعرض هذه الأيام للسخرية المصقولة من قبل أصحاب العقول الحديثة من الأكاديميين وناقدى كتب الأدب. وأنا أعتقد أنه على حق، وهدف كتابتى أن أمده بدفاع ذهنى يكفى لدفع هذه السخرية. ومن الواضح أن مصطلح «الصدق» عرضة لسوء استخدام. وبما أنه مصطلح مستمد من علم النفس فإنه

(١) رواية تولستوى ظهرت فى الفترة الواقعة بين سنتى ١٨٦٥ و١٨٧٢.

جدير بأن يصرف اهتمامنا عن الشيء الوحيد المتصل بالنقد الأدبى – وهو العمل نفسه – إلى أسئلة مشكوك فى ملاءمتها لنا على الحالة التى يفترض أن يكون عليها ذهن الكاتب وقت التأليف أو دوافعه إلى الكتابة. على أن فيها نقصا آخر وهو أنها تبدو بوضوح ممكنة التطبيق فحسب على تلك الأعمال (القصائد مثلا) التى يتكلم فيها المؤلف – أو يبدو أنه يتكلم فيها – عن نفسه. وهى أسئلة صعبة على أية حال. على أن القصائد الشخصية نفسها ليست اعترافات صحيحة. ويختلط الصدق بسهولة بالترجمة الذاتية، وبالتساؤلات المتعلقة بمصدر مادة الكاتب. ولم يسئ شىء إلى سمعة فليب سدنى إساءة جائرة أكثر مما أساء إليها اكتشاف أنه نظر فى عمل الشعراء الإيطاليين على حين أنه أخبرنا أنه امتثالا لتعاليم ربة الشعر نظر فى قلبه وكتب. إذن لا يمكن أن يكون الصدق شرطا كافيا فى الامتياز، وذلك شىء واضح من تراتيل كثيرة ومرثيات وقصائد حب لطلاب دون التخرج من الجامعات. وهو فى أقصى الحالات يمكن أن يكون شرطا ضروريا، ولا يظن أنه بهذا يقدم لنا الكثير.

لكل هذه الأسباب كنت أعتقد أحيانا أن مصطلح «الصدق» يمكن أن يستبدل به مصطلح «الأصالة» أو «التوثيق» مما يشير – على الأقل – إلى الموضوع المنشأ لا إلى روح منشئه. لكننى أعتقد الآن أن مصطلح «الصدق» مثل مصطلح «الأخلاق» لا يمكن الاستغناء عنه. إنه يتضمن – أو ينبغى أن يتضمن – التزاما شخصيا عميقا من جانب الكاتب. لكن هذا النوع من الالتزام مختلف تماما عن «الأدب الملتزم أو الدعائى» الذى لا يمكن أن يعكس بحكم طبيعته الحركات الداخلية العميقة بالإرادة الإنسانية. ونوع الصدق للموضوع شىء «يحصل عليه» عن طريق مقياس داخلى. وإحساسنا به هو إحساسنا بأن الكاتب نفسه عاش من خلال الخيال المعنى الذى يؤكده عمله أو يرفضه، وينجح فى التعبير عنه أو يخفق، ويضيئه أو يدعه فى الظل. وهذا المعنى هو شكوكه وانفعالاته، وقيمته الأخلاقية النهائية. ولا أعنى بذلك أن يكون العمل الأدبى فى تجربتنا الواقعية معه حياة متخيلة لمشكلات الكاتب على نحو ما قد يوحى به النص التالى وهو من «جود

الغامض»[1].

«وعندما تقدمت فى العمر وشعرت بنفسك بصفتك فى محور عمرك لا فى نقطة فى هامشه كما كنت تشعر عندما كنت صغيراً، سيطر عليك نوع من الرعب، وبدا كل شىء حولك هناك متوهجاً زاهياً، مجلجلا. وقد أصابت الضجة والبهرج الزنزانة الصغيرة التى تسمى حياتك فصدمتها وشوهتها».

تبدو «جود الغامض» نفسها - على نحو جزئى - عملاً ينطبق عليه هذا الكلام، ومن أسباب عدم جودتها أننا لسنا متيقنين إلى أى حد تمثل حالة تاريخية موضوعية ذات مغزى اجتماعى. ولدينا شكوك عما إذا كان هاردى يعرف كلية ماذا يفعل. لكن من حقنا أن نصبح على يقين من أن هذا النحو من الحياة الخيالية قد سبق العمل وأكد أهمية ذلك الشىء الذى أصبح بناء دراميا. ولا يأتى هذا اليقين من منابعُ خارجية بل من قراءتنا، وذلك عندما نقوم بهذه القراءة بكامل قوتنا الذهنية.. وشعورنا بهذا الصدق العميق المطلق للكاتب جزء جوهرى من إدراكنا للإنسانية الكاملة.

وهذه الإنسانية الكاملة لدى الكتاب العظام قد تكون على عكس هذا اليقين، بل إنها قد تكون مخيفة. ودعنا نحن المدرسين المحترفين ونقاد الأدب الطموحين نسأل أنفسنا كم من بنائنا التنظيمى النظرى، وكم من تقاليد الذوق لدينا، ينبع من الخوف.. الخوف من عظمة الأدب.. الخوف من أنفسنا أو من تلاميذنا.. الخوف من الصدق سواء أكان فى أنفسنا أم فى الآخرين؟ ولا أريد أن أعزو تلك البواعث إلى أى إنسان آخر، فكما قال جورج هاربرت [2] «يا إلهى إننى أعنى نفسى». لكننى لا أملك سوى أن أتساءل عما إذا كان ثمة اضطراب عام فى الإصرار الأكاديمى المتكرر على المنهج التاريخى، أو على أهمية الأنواع الأدبية. وكم يوفر العناء أن

---

(١) رواية لتوماس هاردى نشرت سنة ١٨٩٦.
(٢) (١٥٥٣ - ١٦٣٣).

يذكر المرء لنفسه وتلاميذه أن ازدراء مالفوليو [١] وضع لجمهور العصر الإليزابيثى الذى كان يستمتع بأكل الكمثرى، أو أن فهم «تاجر البندقية» على نحو صحيح يقتضى أن نتبنى فى الخيال ما يبدو على أنه وجهة نظر غريبة من وجهات نظر العصور الوسطى نحو اليهود (وذلك ما أعتقد أن علينا حقا أن نفعله إذا رغبنا فى أن نستمتع استمتاعاً كاملا بحكاية بريوريس لتشوسر) [٢]. وكم يكون مريحاً ألا نتعاطف أى تعاطف مع النجار العجوز الفقير فى حكاية ميلير - على أساس أن ذلك هزل من الهزل - دون أن نلاحظ الاندفاع المتعاطف الموجود فى الحكاية نفسها فى جوهر هزلى يتحقق فى رد الفعل الذى قام به ريف العجوز الذى اعترض على الهزل فى منولوج هو نفسه هزلى ومثير للشجن ولأشياء أخرى؟

على أن هذا كله ليس محكاً خطيرا. وأصعب اختبار لى - فيما يتصل بقدرتى على أن أتقبل الإنسانية الكاملة للأدب العظيم - هو تلك النغمة المظلمة من كراهية البشرية عند سويفت [٣] على أنها جزء من العبقرية المشوهة على نحو أساسى. ولكن ماذا عن كراهية البشرية الموجودة لدى شكسبير وتولستوى ولورنس؟ إن كل ما أستطيع قوله هو أننا ينبغى أن نكون على يقين تماما من الدوافع الكائنة لدينا، والتى نرفض ذلك على أساسها، وهل تنشأ هذه الدوافع عن الحركة الغريزية الصحية، أو أن المسألة هى أننا لا نتصدى لمواجهة شىء فى أنفسنا.. شىء ربما كان السبب فى رغبتنا أن نبدو دائما لأنفسنا وللآخرين على أننا مخلوقات اجتماعية لطيفة ودود ومتوازنة، وربما حجبته تلك الرغبة فى الوقت نفسه.

ولابد أن تكون القراءة الصحيحة، والدرس الصحيح، والمناقشة الصحيحة للأدب عمليات اختبار ذاتى وانفجار ذاتى. وعلينا أن نجد ما نعتقد أنه مضحك أو

---

(١) شخصية من شخصيات «الليلة الثانية عشرة» لشيكسبير.

(٢) إحدى حكايات كنتير برى المشهورة التى بدأ تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) فى كتابتها حوالى سنة ١٣٨٧.

(٣) (١٦٦٧ - ١٧٤٥).

قاس أو حكيم أو رحيم أو ساذج أو مسئم أو جيد، وأن نكون على استعداد للكشف عنه، وأن نلزم أنفسنا به فى حزم. وقد يكون ما نكتشفه أخيرا - وهو الشىء الذى يحتل أعظم الأهمية فى تعاملنا مع الأدب العظيم - هو كيفية إدراكنا «للنبل» والحياة «النبيلة»، أو إدراكنا ما إذا كان لدينا حياة «نبيلة». وينبغى ألا نفزع من هذه الكلمة لمجرد ارتباطها بجلال العصر الفيكتورى الذى هو «موضة قديمة». وأنا لا أحب «موضة» التهكم الحديث المستهين بواحدة من كتاب العصر الفيكتورى العظام وهى جورج إليوت، ويبدو لى أن هذا يكشف بطريقة دقيقة عن أمر غير صحيح فى مجتمعنا. مامدى معرفة هؤلاء الذين يفعلون حقا ذلك بالأدب الإنجليزى والروسى؟

لكننى لا أوحى بهذا إلى تبنى مفهوم كاتب سابق فى النبل، إذ كيف يحق لنا أن نفعل ذلك. إن علينا أن نطور مفهومنا الخاص. لكن لماذا كان من الصعب علينا أن نفعل ذلك، فمن الطبيعى وجوب الانعطاف أكثر فأكثر إلى الكتاب الذين نعتقد امتيازهم. ولست أريد أن أنجرف إلى أى موضوع «رثائى»، ولكن انحطاط مستويات الشرف أو - لنقل بطريقة أقل تحملا - إن الشك الواضح فى مستويات الشرف والسلوك والتقاليد التى نراها فى القصص الحالية، ونراها على نحو ليس أقل من هذا فى الصحف والحياة من حولنا، قد جعل من الضرورى وجوب أن نطلب العون من الماضى على قدر ما نستطيع، وذلك لكى نفهم أنفسنا ومشكلاتنا، وقد نسأل أنفسنا بعد قراءة الفصل الرابع والسبعبن من «ميديلمارش» عما إذا كان ما يزال ذلك النوع من الفهم الرحيم الذى يثرى تناول تدهور الإنسانية وألمها، يوجد فى أدب زمامنا حياً وإيجابياً؟

«كانت الساعة الثامنة مساء قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته. ولم يجرؤ على النظر إليها. جلس وعيناه مسبلتان. وبدا لها وهى تمضى نحوه أنه أضأل إذ بدا ذابلا ومنكمشاً. ودرّت فيها حركة من الرحمة الجديدة والرقة القديمة كموجة عظيمة. وقالت فى جلال عطوف وقد وضعت إحدى يديها على يده التى استقرت على ذراع الكرسى والأخرى على كتفه:

- انظر إلىّ يا نيكولاى.

ورفع عينيه فى دهشة خفيفة ونظر إليها للحظة وهو فى حالة فيها شىء من الدهشة: وجهها الأصفر، وملابسها «الحدادية» المتغيرة والرعشة حول فمها كلها قالت «أعرف»، وارتاحت يداها وعيناها عليه فى رقة. وانفجر باكياً، وبكيا معا، وهى تجلس بجواره. ولم يستطيعا بعد أن يحادث أحدهما الآخر فى العار الذى كانت تحمله معه، أو فى الأعمال التى حملتها إياه، كان اعترافه صامتا، وكان وعدها بالوفاء صامتا. ومع أنها كانت مفتوحة الذهن فإنها أجفلت من الكلمة التى كانت ستعبر عن وعيهما معاً كما لو أنها كانت تتراجع من شظايا النار. ولم تستطع أن تقول «يا لها من مجرد فرية وشبهة زائفة» ولم يقل هو «إنى برىء».

* * *

ملاحظات عن الخيال والحكم

جون واين

«خلق العقل البشرى على نحو يجعله قادراً على النمو. وهو ينمو - فى جانب منه - من خلال محاولته الموجهة ذاتيا».

يفور ونترز[1]

الأدب تعبير عن الحقيقة. هذه بداية ضرورية، لكنها ليست كثيرة النفع إلا إذا اتبعت بأسئلة معينة مثل: أى نوع من الحقيقة؟ وحقيقة ماذا؟ ويوزن قدر الصحافة بصدقها فيما يتصل بالحقيقة الموضوعية. ومن العادات المتفق عليها فى حضارتنا أن الصحافة منحرفة لأنها تقدم الحقائق التى تبدو أكثر جاذبية فى عين الذين يمولونها، ومن ثم ليست فى الغالب صادقة تماما. ولا يتوقع من الإعلان الذى يستخدم طريق الصحافة من أجل هدف محدد هو بيع منتجات معينة أن يكون صادقا بهذا المعنى. وهذا الإعلان مطالب بحكم القانون الا يقول كذباً صريحا، هذا هو كل ما هنالك. ومهما يكن من أمر فالأدب هو الحقيقة. ونحن نستخدم هذا المصطلح الثقيل «الأدب» لنعنى - بحكم الاتفاق العام - الإنتاج ذا الخلود والقيمة. وكونه الحقيقة هو ما يجعله أدباً. وإذا كان الكاتب يقول الأكاذيب عن مادة أدبه، وإذا كان يُميع من الناحية العاطفية ما يعرفه عن الحياة الإنسانية، أو ينافق هذا الذى يعرفه، أو يفقره، فهو يخرج نفسه بطريقة آلية من الحسبان. وما يكتبه فى هذه الحالة قد يكون نافعاً، وقد يكون مسلياً وملهيا، ولكنه ليس أدباً.

---

(١) ولد سنة ١٩٠٠.

ونحن إذا قررنا هذا نكون قد بدأنا الموضوع، ولكننا لم نفعل أكثر من البداية. «أعذب الشعر أكذبه» [1]. لقد ثار حول هذا التناقض جدل، ولاكته الألسنة وأعادت لوكه، كما حدث فيه شد وجذب لهذه الناحية أو تلك، وذلك منذ أن ظهر الأدب الإنشائى بوصفه نشاطا إنشائيا مستقلا. وقد كانت المشكلة دائما تحديد نوع الحقيقة الذى نطلبه من كتابنا. ويصعب علينا قبل معرفة هذا أن نجد قاعدة للمدح أو الملام، وذلك لأن الأدب ليس علما. إن العلم يعرفنا بالعالم المادى، والأدب – كالفنون الأخرى – يعرفنا ماذا فعلت البشرية بالحياة فى هذا العالم. وإذا كان هذا الأدب «واقعيا» فإنه يقدم لنا ما يعتقد الكاتب أنه الحقيقة الموضوعية بالنسبة للبيئة التى يجد نفسه فيها. ولما كانت النظرة المتفتحة تعدل «الموضوع» فإنه لا وجود بالطبع لمثل تلك الحقيقة «الموضوعية». وقد تبدو منطقة سكنية ما فى نواحى شيفيلد جحيما فى نظر فنان من تشيلسى، وجنة فى نظر حمال صينى، ومحتملة فى نظر الناس الذين يعيشون فيها بالفعل. وكل نظرة لها شرعيتها من زاويتها الخاصة. كل نظرة هى «الحقيقة». ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب ليس «واقعيا» بل «خياليا» أو «وهميا» فإنه يهدف إلى أن يخبرنا بالحقيقة فيما يتصل بأحلام الإنسانية ورغباتها أكثر مما يتصل بظروفها الموضوعية، فنحن نعرف منه ما يريده الآدميون، أكثر مما نعرف منه ما لديهم، أو ما يظنون أنه لديهم. وقد يجد الجنس البشرى مثلا من الضرورى أحيانا أن يعيش حقبة كاملة عيشا خياليا، وذلك لكى يحصل على قيمة خيالية كاملة لها. وهكذا توجد العصور الوسطى مرتين، مرة على أنها فترة فعلية من الزمن تمتد من حوالى القرن الثانى عشر إلى القرن الخامس عشر، ومرة أخرى على أنها تجربة خيالية. والمرة الثانية تبتدئ فى منتصف القرن الثامن عشر، وهى تؤذن الآن بنهايتها. والحياة الكاملة للوجود الثانى لذلك العهد تبدأ من «بقايا الشعر القديم» للأسقف بيرسى [2] وتمتد خلال تشاترتون [3] ووالبول [4] حتى سكوت[5]،

---

(١) انظر ملاحظة لى فى هامش سابق من هذا الكتاب.

(٢) عاش الأسقف توماس بيرسى من سنة ١٧٢٩ إلى سنة ١٨١١ ونشر كتابه المشار إليه سنة ١٧٦٥.

(٣) (١٧٥٢ – ١٧٧٠). (٤) (١٨٨٤ – ١٩٤١). (٥) (١٧٧١ – ١٨٣٢).

ثم تنحدر هبوطا من تلك القمة إلى بيلوك [١] وهوليوود.

ومن الطبيعى أن فكرة العصور الوسطى المعروضة فى هذا الوجود الثانى كانت - فى أغلبها - وهمية ومزيفة تماما بالنسبة لصفات الحياة الفعلية لذلك العهد. غير أنه من الغباء أن نخطئ هذا التزييف بعقلية متعالية حتى لو كانت به شواهد على عدم أمانة قاطعة. فالأسقف بيرسى مثلا كان يعلم أن القصائد التى نشرها فى «بقاياه» لم تكن مطابقة تماما للنسخ التى يمكن أن توجد فى المحفوظات القديمة، أو يمكن أن تجمع من الفلاحين. وقد أجرى تعديلات فيها لأنه أحبها لصفات معينة فيها، وأراد لهذه الصفات أن تظهر بقوة. إن العصور الوسطى لم تكن بالنسبة إليه «عصورا وسطا» بما فيه الكفاية، كما أنه لم تكن فى الرومانس رومانتيكية كافية. غير أنه حين أخفق فى أن يقدم لقرائه الحقيقة الدقيقة للذهن الشعرى فى العصور الوسطى قدم لهم شيئا جد مطابق للروح الرومانتيكى فى القرن الثامن عشر. ولهذا أخذت مختاراته مكانة فى الأدب لم تأخذ مثلها فى الدراسة الأدبية. والأدب والدراسة صنوان غريبان فى أيامنا، أما فى أيامه فقد كانا يعيشان فى وطن واحد.

إن فكرة العودة إلى العصور الوسطى فى القرن الثامن عشر أمدت رجال ذلك الزمن برؤية خيالية كانوا يشعرون أنهم فى حاجة شديدة إليها. لأنهم حين حبسوا فى «عصر العقل» ، ولم يكن أمامهم سوى وعاء تراب الحضارة والمغامرة الآثمة للاستعمار، وجدوا - أو زعموا أنهم وجدوا - خصائص فى حضارة أسلافهم القدامى، كان من الممتع لأذهانهم أن تبقى عندها طويلا. والحقيقة أن أدب القرن الثامن عشر كله يحمل شواهد على ذلك النحو من البحث عن مخرج (ولا أقول عن «هروب» لأن كلمة «هروب» كلمة غبية وقبيحة جدا). إن قصة «سكان جزر البحر الجنوبى» فى كتاب هاوكسوورث [٢] المسمى «الرحلات» فيها إفراط عاطفى. وقد أدرك هاوكسوورث تماما مدى الإفراط العاطفى فيها. وذلك لأنه كان

(١) (١٨٧٠ - ١٩٥٣).
(٢) (١٧١٥ ؟ - ١٧٧٣).

يستوحى القصص الجافة الموضوعية التى قدمها كوك [1] وبانكز [2] وسولانجر. وقصة كوك نفسها لم ير أحد أنها تستحق النشر، وذلك حتى سنة ١٨٩٣، وحين نشرت لم يكن الناشر أديبا بل كان ضابطا بحارا. ومع ذلك فرحلات هاوكسوورث – مع أنها أحلام يقظة – تشتمل على الحقيقة، لا بالنسبة للبحار الجنوبية، بل بالنسبة لانجلترا. وأنت لكى تعرف شخصية إنسان لابد أن تعرف تهويماته التى تحدث التوازن مع أفعاله المسئولة.

لكن ماذا عن المقاييس؟ وإذا كانت التهويمات غير المسئولة تعبر عن «الحقيقة»، وإذا كان الأدب مضيافا لكل أنواع الحقيقة على نفس المستوى، فهل معنى ذلك أن أى كتاب على نفس المستوى من الجودة بالمقارنة إلى أى كتاب آخر؟ لقد بدأ السؤال ينمو فى ذهنى، وهو لا يزال ينمو، وذلك منذ بدأت فى التخطيط لموقفى. ويجب أن يجاب عن هذا السؤال قبل أن نتقدم أى خطوة. والجواب مزعج لسوء الحظ. ولو أننى كنت أستطيع أن أسهل كل الصعاب فى بضع جمل محددة لفعلت، ولكن الدراسة الأدبية ستفقد فى هذه الحالة معظم أهميتها، وبخاصة بصفتها وسيلة للتعليم العالى؛ إذ الواقع أن هذه المشكلة بالذات هى التى تجعل من النقد الأدبى نشاطا أخلاقيا، ليس أخلاقيا فحسب بل خياليا أيضا.

وعندما نفكر فى تهويماتنا التى تحدث التوازن نستطيع أن نرى بوضوح كاف أيها خامل وفاسد وغير مسئول، وينبغى أن يلجم، وأيها يمثل فى أصالة قيما نحاول أن نزرعها فى حياتنا النشطة، أو ينبغى أن نحاول ذلك. وهذا النوع من التمييز يمثل جانبا مهما من حياة الفرد، والناقد الذى يحاول ذلك فى حقل الأدب العام ينقل نفس النشاط إلى ذهن الجنس البشرى بدلا من ذهنه هو فحسب. ونحن نحتاج إلى تلك الصفات عينها: الإحساس بالحقيقة، والرقة، والكرم، ونحتاج فوق كل ذلك إلى حب أصيل لجنس «الحيوان الإنسانى». والاشمئزاز المطهر من

---

(١) (١٧٢٨ – ١٧٧٩).
(٢) (١٧٤٣ – ١٨٢٠).

الذات الذى يفزع من إدراك رشحه وعرقه ثم يحول هذا الاشمئزاز نحو الخارج فى شكل سلسلة من التهجمات على الآخرين شىء حيوى بالنسبة للإحساس الأدبى، كما أنه حيوى بالنسبة للإحساس الأخلاقى، وهو حيوى لأنه كذلك بالفعل. إن مدرسة بيكسنيف النقدية المولعة بالبحث عن «النضج»، والتى تتهم أى إنتاج لا تحبه بأنه معيب وغير مسئول، ستحرق نفسها فى بضع سنوات. وهى لا يمكن أن تستمر؛ لأن طبيعة الأدب كلها تقف ضدها.

هذه هى المشكلة الأساسية فى النقد، وهى السبب فى أنه فن صعب. ومن الضرورى أن نطبق مقاييس أخلاقية على الأدب، ومع ذلك نتوه إذا سمحنا لأنفسنا بتطبيق هذه المقاييس على نحو يتناقض مع تجربتنا الإنسانية. وبعض النقاد من ذوى القيمة القصوى انتهوا إلى الدوران حول موقف يطلبون فيه أدبا يتجاهل الحقيقة. وحتى صمويل جونسون – الذى أعده أعظم ناقد أدبى إنجليزى – انزلق للحظة فى تفكير مضطرب للأسف، عندما كان يناقش هل موت كورديليا Cordelia فى مسرحية «الملك لير» كان مناسبا أو غير مناسب.

«هذه مسرحية قد يكون فيها نجاح الشر وإخفاق الخير أمراً جيدا ولاشك، وذلك لأنها تمثيل عادل للحوادث العادية فى الحياة الإنسانية. ولما كان كل الآدميين المعقولين يحبون العدالة على نحو طبيعى فإننى لا أستطيع أن أقبل بسهولة أن مراعاة العدالة تجعل من المسرحية شيئا أسوأ، أو أن الجمهور – إذا تساوت نواحى الامتياز الأخرى – لا ينصرف دائما وهو أكثر بهجة حين يرى الانتصار النهائى للخير الممتحن».

ونجد اللغة نفسها مضطربة نوعا فى الاقتباس؛ فعبارة «تمثيل عادل» عبارة صحيحة كل الصحة فى بابها، ولكننا كنا نفضل أن نرى مكانها كلمة «عدالة». ومجانبة جونسون للصواب على هذا النحو شىء غريب جدا لدرجة أننا نشك فى أن ثمة انحرافا عاطفيا قويا قد وقع. لقد أزعجه موت كورديليا على نحو خاص، وقد شعر بحنق يكاد يكون شخصيا حين رأى أن شيكسبير لم يأخذ هذه المسألة الجزئية من مصدرها بل ابتدعها ليعمق من الكآبة المأساوية لهذا الفصل، وقد

ابتهج جونسون لاتفاقه مع جمهور المسرح العادى فى القرن الثامن عشر؛ لأن رواية ناحوم تيت [1] لمسرحية الملك لير كانت عندئذ - ولسنوات طويلة بعد ذلك - تسيطر على المسرح سيطرة مطردة، وطبقا لهذه الرواية استمرت كورديليا حية. «كل الآدميين المعقولين يحبون العدالة»، وإذن فمن المعقول أن نضع ذلك فى مسرحية. وإذا كانت «الحوادث العادية فى الحياة الإنسانية» ليست معقولة، وليست عاقلة، وليست رحيمة، فلا يمكن أن يقال عنها أسوأ من ذلك. إنها صرخة قلب لرجل تتصل عواطفه بالموضوع بشدة، وهذا يساعدنا على التعاطف مع مثل هذه الانحرافات فى الحكم على الأشياء عندما نجدها فى مكان آخر. عندما نجدها فى اجتهاد النقاد الماركسيين فى التدليل على أن تشيكوف كان مصلحا اجتماعيا تقدميا، وكان ببساطة ذا وجهة نظر ساخرة ومنكرة فيما يتصل بملاك الأرض المنهارين، وعندما نجدها فى صخب المنتمين إلى بيئات مكبوتة - والذين كان عليهم أن يحاربوا بكل قواهم فى سبيل حريتهم الجنسية - قائلين إن أى كتاب يصف الاتصال الجنسى إنما هو قطعة فنية ممتازة، أو عند الطبقة الوسطى التى تربت بين الأسوار النباتية الخاصة فى الضواحى، والتى تجد إلهاما مسعداً فى أى كتاب أو مسرحية أو فيلم سينمائى عن عمال المصانع.

كل هؤلاء يستخدمون الأدب لتحقيق رغبة ما، مثلما أراد جونسون لحياة كورديليا أن تستمر على حساب أعظم المآسى فى اللغة الإنجليزية، وذلك بأنه لم يتحمل آلام موتها، على الرغم من ميزته باعترافه صراحة أن الحياة تسير على هذا النحو، وهى صراحة من النادر جدا أن نراها بين الماركسيين، أو دعاة الجنس، أو عبَّاد العمال. إنهم بخلطهم رغباتهم الخاصة بالطبيعة الموضوعية للأشياء يقعون فى الخطأ الذى لم يقع فيه جونسون. لقد اكتفى هو بالقول بأن النهاية السعيدة تجعل المسرحية أكثر إمتاعا للجمهور، ولم يوافق بسهولة على أن ذلك يقلل من قيمة القصة، على حين أكدوا هم فى جرأة أن نوع الكتابة الذى يرضى شهواتهم الأولى هو الحقيقة. وبدلا من رؤية الأدب بصفته نشاطاً إنسانيا واسعا

(١) (١٦٥٢ - ١٧١٥).

أرادوا له أن يكون دعاية للأشياء التى يتصادف أنهم مهتمون بها. إنهم يخفقون بصفتهم نقادا، ويخفقون على نحو أعظم عندما يتحولون إلى كتاب، وهذا غالبا ما يحدث، على رغم كل الضجة والتهليل الذى يحدث أنصارهم.

لكى يكون المرء كاتبا جيدا يحتاج إلى توازن محكم وقدر من الذوق الإنسانى. وهذه هى الحقيقة المتواضعة الكامنة وراء ما طلبه ملتن حين قال إن الإنسان الذى يود أن يكتب شعراً جيداً «لابد أن يكون هو نفسه قصيدة حقيقية». ويكتشف معظم الكتاب عند مرحلة من مراحل حياتهم أن تحول الإنسان إلى فنان أجود يختلط على نحو معقد بتحول الشخص نفسه إلى إنسان أجود. ويمكن أن يخطو ذهن سجين داخل أسوار أنانيته الخاصة الخطوات الأولى لرصف الكلمات بعضها إلى جوار بعض طبقا للأسس الفنية الأولية للنظم أو النثر، فى القصة أو المسرح، ولكنه لا يمكن أن يخطو الخطوات الأخيرة؛ ذلك لأن الكاتب يجد عندئذ أن عليه أن ينفصل عن شخصيته المحصنة، ويدرك معنى أن يكون الإنسان إنسانا أخر. وهو يدرك تدريجيا أن الإنسانية تتكون من هؤلاء الناس الآخرين الغامضين. وهو إذا وجدهم كريهين ومخيفين وحقراء فإما أن يتوقف عن الكتابة، أو يستقر على مستوى القصة البوليسية.

والكاتب إذا اكتشف من ناحية أخرى أنه يحب الآخرين بصفة أساسية ويريد لهم الخير فإنه سيرتاع للأمور المروعة التى يمكن أن تحدث لهم. وهذا هو الجسر الذى يفصل بين كاتب المأساة والكاتب الساخر. ولدى كل كاتب ناضج إحساس مأساوى ولو لم يكتب مأساة على الإطلاق. وأية اهتمامك بالناس أن يصدمك الشر الذى كثيرا ما يسيطر عليهم، وأن تتسامح معهم فى الوقت نفسه لاستثمارهم كثيرا جدا من هذا الشر داخل طبائعهم الخاصة. ولا يمكن أن يتراجع الكاتب عن اهتمامه هذا عندما يقوم باكتشاف جديد للطمع أو الغباء الإنسانى:

«ليس حبا ذلك الحب الذى يتغير عندما يجد مغيرا».

أما وإننى قد استخدمت كلمة «حب» فإننى أجد نفسى فى قمة نبرة خطابية ليس وراءها للمرء مذهب. يحب الرسامون الألوان والأشكال، ويحب

الموسيقيون الأصوات، وعلى الكتّاب - الذين يستخدمون اللغة وهى تتشكل لهم عن طريق أفواه إنسانية لا حصر لها، والذين يعالجون مغامرات البشرية ونكباتها- أن يحبوا الإنسان. والكتابة الرديئة حقا هى ذلك النوع الذى لا يكشف عن أثر ذلك الحب. والأدب المكشوف مثلا ليس شرا مستطيرا؛ وذلك لأن الإنسان يمكنه أن يحب الإنسانية مع التسليم بأنها غالبا ما تكون شهوانية. أما البدعة السارية فى استخدام العنف فهى شريرة لأنها تبتهج بإلقاء الضوء على أكثر الخصائص البشرية سلبية. إن الشهوة إذا اختفت من وعى الإنسان فسيختفى الجنس البشرى فى مدى بضع سنوات، ولكن العنف والقسوة إذا اختفيا بوضعهما فى قنوات من النشاط غير المؤذى كالألعاب الرياضية، فلن يكون ثمة خسران. وإذا اعتقدتُ - وقد رأيتُ عصابة من الشبان مقبلة نحوى فى ليل مظلم - أنهم كانوا يقرأون كتبا أو يشهدون أفلاما ألهبت رغبتهم فى الجنس الآخر، فإننى لن أنزعج على نحو خاص، ولكن إذا قيل لى إنهم كانوا يقرأون عن جيمس بوند، أو مايك هامار، فسأرتد فارا على عقبى. وسأستعجل اعتراضا واضحا فأقول إننى كنت أشعر الشعور نفسه تماما لو أننى كنت امرأة، وذلك لأن الاغتصاب إنما هو نوع من العنف أكثر مما هو نوع من الانهماك فى الجنس.

إن مثل هذه الكتابة تنبئ عن احتقار أساسى للبشرية، وهى تسخر دوافعها الهدامة على نحو ذاتى كما يسخر المرء شراهة الخنزير بقعقعة الوعاء الذى يحتوى على طعامه، وذلك حتى يقوده إلى المشد. ويعلم الكاتب الحق أن البشرية تمتلك هذه الدوافع، كما يعلم الفلاح - وهو إنسان - أن الخنازير شرهة. غير أنه يعلم أيضا أن ثمة صفات أخرى. والشاعر الذى يقرر أن كورديليا Cordelia لابد أن تموت يعلم أيضا أن ميراندا [1] لابد أن تعيش.



---

(١) ابنة بروسبيرو فى مسرحية العاصفة لشيكسبير.

جمع الدود

هاري ليفين

قد يكون من المفيد أن يُسأل الإنسان عن وجوده من الناحية المهنية. وعندما يوجد هذا السؤال جنباً إلى جنب مع المسئول فى مجال عمل متشابه؛ فإن المرء يأمل ألا يتحول السؤال إلى سؤال خطابى من الطرفين. والسؤال لابد أن يكون أكاديميا فى حالتنا هذه، لأن المسئول بحكم المصادفة هو أستاذ بالمهنة وناقد بالمجاملة. ويعنى هذا أنه استطاع أن يكسب معاشه عن طريق ألوان معينة من النشاط لا يطلب إليه أحد عادة أن يدافع عنها، وهى القراءة على قدر ما يستطيع، ووضع هذه القراءة فى صيغة، ومناقشتها شفاهاً مع الطلاب، وأحيانا مع القراء الآخرين عن طريق الكلمة المطبوعة.

أنها لمهنة تسبب السرور على نحو خاص لدرجة أننى أشعر أحياناً بالذنب لأننى أتقاضى مالا نظير عمل بسيط، فيما عدا ما ذكرته. لذلك أجد نفسى ضعيفا تماما أمام نوع السؤال الذى وجهه وردزورث إلى «جامع الدود» العجوز فى ذلك الخلاء الموحش. «ماذا على وجه الدقة ذلك الذى تقوم به؟» و«ما المهمة التى تؤديها ثمة؟»، و«كيف تعيش؟». وأنا أستطيع أن أجيب فى صبر، وأكشف عن عزم واستقلال لا يقلان عما أبداه محاور وردزورث العنيد. لكن النقد بطبيعته ليس مهمة موحشة على الإطلاق، أما ما إذا كانت نتائجه نافعة أو غير نافعة فتلك مسألة صالحة للأخذ وللرد. ومن حسن الحظ أن هذه المناسبة تدعو إلى توضيح المعتقد أكثر مما تدعو إلى الاعتراف، وليس من الضرورى أن يتوقع من المرء أن يكون فى مستوى كل شىء يعترف بأنه يعتقده.

يعترف؟ يعتقد؟ من هنا تبدأ المتاعب. إن السبب الدقيق فى أن الفترات الكلاسيكية كانت هى الأيام العظيمة للنقد الأدبى يكمن فى أن هذه الفترات كانت تستطيع أن تأخذ مثل هذه الألوان من العقائد على أنها مسائل مفروغ منها، وذلك على الرغم من أن الآراء قد تختلف باختلاف الأفراد، وأن كل فرد قد يحتج بمعتقد واحد مقبول. وإذا كان صمويل جونسون قد استطاع أن يدرس القانون على هذا النحو المتسلط فإنما كان ذلك لأن سلطته الأدبية كانت تعتمد على وجهات نظر قاطعة فى الدين والسياسة. غير أن نمو العلم والديقراطية فى أعقاب ذلك على أساس استغلال تطور وجهات النظر البديلة قد تحدى الفكرة التقليدية للثقافة، ومن ثم خلق المشكلات التى حيرت ماثيو أرنولد تماماً.

وكان على النقاد فى العصر الحديث أن يواجهوا القضية بطريقة أو بأخرى. فهؤلاء الذين استمروا فى لعب دور تقنينى احتفظوا بهذا التقنين عن طريق تضييق نظرتهم، باعتناق مذهب ما ومخاطبة المؤمنين به، وأما الأرثوذكسية الجديدة فقد أثبتت قدرتها على الحركة فى اتجاهات تختلف عن ذلك اختلافا كليا إذ نفت د.هـ. لورنس مع ت. إليوت، وصادرت بوريس باسترناك مع محررى مجلة ليتراتورنايا جازيتا Literaturnaya Cazet، ومن العدل أن يلاحظ بالنسبة لإليوت أن مذهبيته تفترض تفشى الضلال على خلاف النوع السوفييتى. ومع ذلك فقد انتصر الضلال – وأستطيع أن أجعله مرادفا فحسب لوجهة النظر المتحررة – على تجمد المحاولات المتعارضة لإدراك العالم على أنه مكان أصغر وأبسط مما تثبت التجربة الفعلية. وقد يتسبب اتساعه الكبير بالفعل فى وجهات نظر جزئية، واتجاهات حزبية، ومجلات متشيعة. وعلى كل حال فتطبيق المقاييس المذهبية – لاهوتية أو أيديولوجية – يعد أكثر موضوعية من مذهبية «الشلل» غير المنتظمة.

والموضوعية فى أحسن حالاتها – فيما يتصل بردود الفعل الإنسانية – قد تكون الصحة التقريبية. وهى توجد – على كل حال – فى قدرة الناقد على أن يتجه إلى هدف أرنولد فى «الحيدة»، وبعبارة أخرى أن يفعل أحسن ما فى وسعه ليفصل نفسه عن الاهتمامات المعدة سلفا وألوان التحامل. ومن ثم قد يكون

المعتقد أقل ملاءمة لمجهوداته مما يجعله ليس سوى معتقد خفى - على حد تعبير هولوفيرنس - هو التنصل الأكيد من كل المعتقدات ما عدا المعتقد الذى يلين فى الأدب نفسه. وليس عبثاً أن أكثر معانى كلمة «ينقد» انتشارا هو «يعنف» مما يعنى أنه أكثر استعدادا لتوجيه اللوم من توجيه المدح. وميزة الإنسان غير المريحة فى التعبير عن عدم الرضا عن جمود وضعه، وعادة الشك فى الرؤية من خلال تفاهات حالته الحاضرة ومن ورائها، هما أوضح طريق يميز به نفسه عن الحيوانات. ويلاحظ أن تأثير جان بول سارتر [1] وزملائه فى La littérature engagée كان فى نقدهم للأشياء، كما هى أكثر من تورطهم فى توالى أسبابها.

ومن المؤكد أن الأدب نفسه سيتوقف عن الوجود إذا لم يتحيز، ويبرز القيم باستمرار. وكل حكم على القيمة له أهميته فى تقدير الأثر الكلى لأى عمل معين، وفى هذا كله دليل جديد على أن النقد الأدبى ينبغى أن يقف فى انفصال متعاطف، ويلقى نظراته على أمل نهائى فى الفهم، ولا يضع نفسه فى خطر الاشتباك الذى لا يليق مع زحمة التقييم المضطربة. إن كثيراً جداً من أحكام الأولمب قد انعكس، وكثيراً من الرءوس الساخنة قد بردت، وكثيرا من ألوان الحكم المطلق قد كشف عن قصور مع مضى الزمن.

وتجعلنى هذه الأفكار المحتاطة عرضة للاتهام بأننى من القائلين بالنسبية. وأنا على استعداد تام لحمل هذا اللقب إذا سمح لى بحق اختيار تعريفه. فالنسبية عند المرء الذى يقول بالمطلق فكرة سلبية تماماً، وهى تتضمن عدم وجود مقاييس. وأنا أفضل تعريفها على أنها الاهتمام بالمقاييس المتغيرة دوما فى استمرارها وتنوعها، كما أنها على نحو أكثر إيجابية - الإحساس بالاتصال المتبادل على مستوى الكون، وأنا أدين بهذا الإحساس - على قدر ما أمتلكه - لألفرد نورث وايتهيد [2]. إن كل نظام ذهنى الآن يخصص لدراسته نوع معين من

---

(١) ولد سنة ١٩٠٥.

(٢) (١٨٦١-١٩٤٧).

الصلات الفريدة، كبيرة أو صغيرة. ومفهوم أن النقد الأدبى وجد أن الوقوف عند الخصائص الصغيرة أكثر جاذبية. لكنه بصفته حالة من المعرفة لابد أن يعالج أيضا نقاطا واسعة وأساسية من الاتصال.

وقد تركزت اهتماماتى النقدية على اثنتين أو ثلاث من هذه النقاط؛ فأولا ركزت بصفة أساسية على الصلة بين الأدب والحياة. ولعله ليست هناك قضية متنوعة ومعقدة تعرضت إلى تبسيط مخل بالصورة الجذرية التى تعرضت لها هذه القضية، فقد خلط الشيوعيون وأصحاب الدعاية ورقباء الدولة – من ناحية – بين هذين الموضوعين (الأدب والحياة) ومن ناحية أخرى رفض المتمسكون بالفن للفن أن يعترفوا بأية رابطة بينهما. ولكل واحد من هذين الموقفين المتطرفين مصدر قوته الخاص به. وقد فهم النقاد الاجتماعيون جيدا كيف يمكن أن يكون الفن سلاحاً، وكيف يمكن أن تؤثر شحنته العاطفية على حياة الإنسان وتصورها. وأصر «الشكليون» بدورهم على أنه فن أولا وأخيرا، وأحيوا تذوقه عن طريق تمعنهم الفاحص المكثف.

على أن هذا ليس تناقضا بمقدار ما هو تكامل. والأدب هو نقطة البداية للناقد بطبيعة الحال، مع أن الناقد بالمعنى الواسع قد يبدأ فعلا بالحياة. والأعمال الأدبية التى يفحصها الناقد هى ألوان من الصناعة اللفظية تقدم متعة حسية، وقد صل أفكاراً بالمصادفة من خلال سيطرة الكاتب على أدواتها الجمالية. ويستتبع .ك أنه يوجد بديل كاف للشرح الأسلوبى المتفهم أو للتحليل البنائى المفصل. ومع ذلك فكل هذه التفسيرات قد تكون عقيما إذا لم تساعد على لقاء ذهنى بين الكاتب والقارئ. وقد كان إدراكى للتلاحم بين القالب والغاية – كما هو واضح فى التقاليد المتقنة فى الملحمة الهومرية – أحد الدروس التى تعلمتها من ملمان بارى.

وأحاول منذ فترة أن أعمم هذه المشكلة تحت فكرة «الأدب بوصفه دستورا». وهى صيغة تجريبية بشكل واسع تهدف إلى عقد تصالح بين الوسائل الفنية المستقلة والدعاوى الإيجابية للمجتمع. وعلى نحو أكثر تحديدا أحاول أن أدرس هذا الاتجاه الواعى إلى محاكاة الحياة لدى بعض الكتاب. أو أكثر من هذا

– هذه الاتجاه إلى نقد الحياة – وهو الذى يعرف على نحو جد فضفاض «بالواقعية»، وأحاول أن أتعمق فيه على نحو أكثر دقة لأصله بنهضة ثقافة الطبقة الوسطى واضمحلالها. والتناقض الموجود فى هذه الفكرة على نحو خاص هو ذلك السباق الذى لا يتوقف بين الحقيقة والخيال، ذلك السباق الذى يتخذ مثاله من «دون كيشوت» (١)، والذى دخل بسرعة إلى «الرواية». ومع أن العنصر الأخير يركز على الجدة وتسود فيه وجهة النظر التحليلية فإن نظرة أطول قد تؤكد أيضا استمرار النماذج العليا، وتبنى الموضوعات المتواترة، وسطوة الشعر على النثر، وباختصار تؤكد الانتشار المستمر للموهبة القصصية من الأسطورة البدائية إلى الرواية الجديدة.

ويسلمنى هذا إلى ثانية النقطتين المتكاملتين، وهى صلة الماضى بالحاضر. ولن أشغل نفسى بمسألة «أرنولدية» فأقول إن الأدب وثيقة من التقاليد توضح لنا علاقة الزمن وتمدنا بنماذج من السلوك حية أبدا، وتصلنا مباشرة بأسلافنا الأقدمين وأقرب أجدادنا، وما إلى ذلك من الأمور التى دعمت كثيرا من الحجج لصالح الدراسات الإنسانية. والذين يتخذون موقفا شكليا ضيقا قد يقاومون ذلك بحجة أنه يجعل الفن الخالص عاملاً مساعداً لمادة التجربة الإنسانية. وتلخيص هذه الوثيقة نفسه بالإضافة إلى ما سبق يتطلب وعيا بالطرق الفنية التى انتقلت بواسطتها. وفى الجانب المقابل لذلك نجد أن القراءة الفاحصة جدا للنص قد تضل عندما تمضى دون الرجوع إلى السياق التاريخى.

وعند هذه النقطة أجدنى مهتماً – علاوة على ذلك – لا بفائدة الأدب بوصفه ملحقا توضيحيا للتاريخ، ولكن باتجاههما معاً – الأدب والتاريخ – إلى هدف واحد، وبإعادة تشكيل الأدب باستمرار عن طريق التاريخ، وبواسطة تطور الأنواع. وسيبدو كل نوع على أنه يسير فى دائرته العضوية. وقد بدأنا نسأل أنفسنا حديثا – بعد الحصاد الطويل والغنى لموسم الرواية – عما إذا لم يكن موسمها قد بدأ فى الانهيار. وقد ازدهرت الدراما فى أزمنة وأمكنة معينة، نظراً لمتطلباتها الفنية

(١) رواية سرفانتيس سنة ١٦٠٥.

ولجماهيرها بصفة خاصة. وعندى أن الحقبة الأساسية فى تاريخ الأدب هى سلسلة الظروف غير العادية التى مكنت شيكسبير من أن يكتب مسرحياته، وأنا أرجع إليها فى حماسة لا تفتر فى التدريس وفى بعض مناسبات الكتابة.

وأعتقد، ونحن نحتفل بمضى أربعة قرون على شيكسبير، أنه يبدو أقرب إلينا مما كان إلى قرائه ومشاهديه فى معظم السنين السابقة. ويعود هذا القرب من ناحية أخرى إلى الدراسات المتزايدة التى تلقى الضوء على نصوصه الأصلية، ووسائله البلاغية، وثقافته القديمة، ومناخه الذهنى. ومنذ جيل تشامبرز [1] أمضى الدارسون حياتهم العلمية الجادة المنتجة فى التمكن العام من الحقائق والوثائق وبقية المواد الأخرى المتصلة بالموضوع، وذلك حتى يتمكن الجيل التالى - دون عدم اعتراف بالجميل - من أن يقوم بالبحث والتفسير فى حرية أكثر، وأمن أكثر.

ويمكن أن يدرس المرء عصر النهضة - كما فعلت مرة - فيكون منحرفا عن الجادة حين تلح عليه تفسيرات عصرية، ومع ذلك لا يفقد بهذا فى اعتقادى الاتصال بالمجال الذى يفضله. وتضيق الفجوة بالتدريج بين الدراسة والنقد، وهى فجوة أخذت أحياناً فى السنين الأولى من هذا القرن شكل الشجار بين المتحذلقين والهواة. سيحتاج معهد العلم دائما إلى أن يملأ ويحتفظ به مناسبا للعصر، وهو فى الوقت الحاضر منظم على نحو جيد نسبيا. ولا عذر لمفسر الأدب فى عدم إقامة ملاحظاته على أرض صلبة، واختبار فروضه على نحو واسع، وذلك مع توافر الطبعات والمراجع ومكتبات البحث، والمساعدات الفنية، وتسهيلات السفر. كما أنه لا يمكنه أن يصل إلى وضعه المناسب فى هذا العصر الذى تعددت لغاته على نحو متزايد إلا إذا كان متمكنا من أكثر من لغة، وكان سائحا مغامراً فى مجموعة أخرى من اللغات.

وكما أن تأخر عصرنا يمكن أن يعوضه الوعى التاريخى الذى يمكن أن يحررنا من إقليمية الزمن فإن وعيا جغرافيا عاليا من الممكن أن يحررنا من

---

(١) (١٨٦٦ - ١٩٥٤).

محدودية المكان. ولقد كان مرشدى فى هذا إرفنج بابيت [1] الذى علم تلاميذه أن يتتبعوا تراثهم الثقافى فى الماضى إلى أصوله على الشاطئ الآخر من الأطلنطى. ولذا فإن نقطتى الثالثة والأخيرة من النقاط الثلاث المتكاملة - كما يجب أن تكون بالنسبة لأى أمريكى يهتم بالفنون والأفكار - هى المعبر القائم بين الولايات المتحدة وأوربا. لقد فاضت التيارات وانحسرت على نحو يمكن تقديره، وذلك منذ أيام الحجاج العاطفيين، والسذج السائحين خارج البلاد، والزوار المتلطفين من إنجلترا لأمريكا. ولم يعد المنهج - فى كلا الجانبين - يعتمد على الجدل، بل أصبح يعتمد على المحاورة، كما تشهد بذلك الحالة التى نحن فيها.

إن النعمة التى لا تقدر بمولد الإنسان فى اللغة الإنجليزية نعمة ربما قدرها شخص من مواطنى بلد آخر دون أن يجلب على نفسه تهمة الرضا بحياته وعدم الاعتراف بنواحيها البغيضة. فبينما يبقى مثل هذا الشخص على وعى بأن أذنه قد لا تقبل قبولا كاملا بعض الإيقاعات العميقة، وألوان التداعى المحلى للأدب الإنجليزى، يجب أن يكون على وعى بأن عين زائره قد التقطت بعض خلافات طفيفة، أو أن يدرك بعض أوجه الشبه التى قد لا تكون خطرت لبعض الملاحظين ممن هم أكثر ألفة للميدان. إذا كان أبو مثل هذا الشخص قد ولد فى ألمانيا، وولدت زوجته فى روسيا، وكان هو قد درس أحيانا فى فرنسا، وقام بالتدريس فيها، فإن اهتماماته الإنجليزية الأمريكية تكاد تتشكل بحكم العادة من خلال رؤية أدبية عامة. ويقوى هذه المعرفة أصدقاء وزملاء هاجروا إلى الغرب تحت الضغوط السياسية لقرننا الحالى. ولابد أن أسمى من بينهمريناتو بوجيولى.

وحين أنظر إلى الوراء يستقر فى يقينى أننى ينبغى ألا أدهش لأننى وجدت مكانا جامعيا مناسباً فى الموضوع الذى يفكر فيه الناس بسخاء. ولو أن اسمه غريب، وهو الأدب المقارن؛ لأنه حقيقة ليس موضوعا بمقدار ما هو هدف، أو محاولة لتجميع منابع الآداب المتصلة بطرق متنوعة، وذلك لعبور الحواجز اللغوية التى حصرت نفسها داخل حدود التاريخ القومى، ولتوفير منطقة تأخذ فى الاعتبار

(١) (١٨٦٥ - ١٩٣٣).

معالمها العامة، وقواعدها الهامة. وبما أن الاهتمام يتجه فى السنوات الأخيرة إلى الانتقال من المؤثرات المتبادلة، والحركات المتوازية إلى تنظيم القوالب، ونشر الدافع، فإن النقد حصل على معظم المجال الذى يحتاج إليه للارتفاع إلى مستوى نظرى.

لقد تكلم بيكون [1] عن «علم مناسب للخيال». ومع أن أحداً لم يطور هذه الفكرة فإنها قد تظهر من أرض وسط بين النقد وعلم النفس. لذا كان التحليل النفسى ولا يزال يستخدم الأدب ليوثق أبحاثه الجذابة أكثر مما يفعل ذلك ليشرحها هى نفسها. وقد يتمنى المرء شيئا أكثر اتصالا بالموضوع ينبع من اتجاه البحث الجديد الذى يسمى «الثيماتكية Thematics»، والذى يمكن أن ندرس فيه تأثيرات الشطحات الخيالية عن طريق التحول المتزايد للصور أو الأساطير. ويشير كل هذا إلى مزيد من التأكيد على الأدب بصفة عملية تكتسب الأجزاء التى تكونها عموماً وامتيازاً - حتى أعمال شيكسبير - وذلك عن طريق تأثيرات الكل حين نفهمه بالتدريج. ولا حاجة إلى القول بأنه لا يوجد فرد - أو جماعة محددة - تستطيع تنفيذ مثل هذا البرنامج؛ ذلك لأنه يتطلب تعاونا عالميا على مستوى عال من أجل مستقبل مرجو.

وعلى كل حال فهذه الفكرة لا تصور نفسها على أنها مدرسة فكرية كما أنها لا تحث على تبنى طريقة تقنينية. وللشعراء وكتاب المسرح والروائيين أن يخاطروا بتأسيس مدارس، أو بأخذ مواقف، أو بإذاعة برامج؛ وذلك لأنهم متصلون بالتجارب، ومصرح لهم بها، وهم ملتزمون أو منحازون بحكم تخطيطهم لفنهم. أما الناقد فنادراً ما يستطيع أن يكون مفتوح الذهن وحر الاختيار فى غير جرأة مذهبية. ولابد أن يكون مستعداً لأن يرحب بأى احتمال بعد توضيح المسألة المعروضة للبحث أو إثرائها، دون استثناء لأى فكرة أو إجراء. وأنا أتحدث عما ينبغى أن يكون، وإن كان الشواذ من الناحية العلمية يزيدون على الذين يتبعون القاعدة؛ فهناك نقاد كثيرون جدا يفتخرون بانحيازهم. وأنصاف

(١) فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦).

الحقائق عادة أشد أسراً من الحفنق الكاملة، وقد يوحى الجهل بتعميمات أخاذة أكثر مما قد توحى المناقشة المتأملة للحقائق، وما دام المرء لا يمكن أن يكون متأكداً من أنه على حق مطلق فلماذا لا يحاول أن يكون مخطئا بطريقة مشوقة!

وليس من الضرورى أن تقرأ مسرحيات شيكسبير لاستخلاص قوانين القوة الحرارية، ولكن النقد يستفيد من المعايير المفرطة فى الحيوية. وربما كان الخطر الذى يسبب الاضطراب الأقصى هو المؤلف اليائس الذى يتحول إلى ناقد؛ فهو إما أن يعيد كتابة الكتب التى ينقدها بعبقرية مبالغ فيها. وإما أن يربط نفسه موضوعيا - مثل ستانسلافسكى - بالكتّاب الذين يعيد تقييمهم. وعلى الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا دعاية مؤثرة لأشعارهم فهناك كثير مما يقال فى جانب استقلال القدرات.

لقد كان وردز ورث قبل كل شىء منهمكا تماما فى التفكير فى بيرنز [١]، وتشاترتون [٢]، وفى نفسه، لدرجة أنه أخفق فى أن يفهم الإجابة الأولى لجامع الدود، مع أن الإجابة الثانية ظلت معه فى صورة خالدة بعد رحيله - تاركا العجوز الضعيف يعالج مهمته المتواضعة التقليدية المتزايدة الصعوبة التى تسبب النفور بشدة وتفهم - بنفس المستوى - على أنها مهمة علاجية [٣].

❄ ❄ ❄

---

(١) (١٧٥٩ - ١٧٩٦).
(٢) (١٧٥٢ - ١٧٧٠).
(٣) يجمع الدود المصاص للدماء Leech ليستخدم فى مص الدم والاستفادة بذلك فى أغراض طبية.

فى البحث عن قيم أساسية

ل .س. نايتس

من الأمور التى تثير التهكم - والتى هى مناسبة فى الوقت ذاته - أن يطلب منى محرر الملحق الأدبى للتايمز مقالاً عن الأفكار والأصول النقدية فى وقت تمضى فيه السنة الجامعية نحو ذروة نشاطها. ذلك شىء يثير التهكم؛ لأن اجتماعات الممتحنين واللجان لا تساعد على التفكير فى الأدب. وهو مناسب لأن أساتذة الجامعات فى هذا البلد غالباً ما يقومون بما فى وسعهم من العمل الأصيل خلال الظروف غير المناسبة. ويترتب على هذا أن ما أقدمه هنا ليس «تفكيراً رسمياً» بل هو ببساطة محاولة للإشارة إلى القيم التى تحكم تناولى الخاص للأدب الإنجليزى بصفتى دارساً وَجَدَ فى دراسة هذا الأدب - وأحياناً فى الكتابة عنه - ما يستحق الاهتمام.

وثمة أحكام عامة كثيرة من الممكن أن يقدمها المرء؛ منها أن الأدب - على سبيل المثال - يزيد من فهمنا لأنفسنا، وللآخرين، وللعالم. لكن هذا الكلام وما شابهه - بالنسبة لوظيفة الأدب - يشبه نوع حقائق كوليردج التى هى «حقائق... تعد حقيقة إلى درجة تفقد معها كل حياة الحقيقة وفاعليتها». ومن الممكن ألا يلقى مثل هذا الكلام سوى إيماءة اعتراف لا اكتراث وراءها. وعندما أتلفت حولى باحثاً عن قيمة الأدب الأساسية التى يمكن إدراكها فى أصغر مثال تعلن فيه المتعة عن حضورها، ومنها ينبع كل شىء - وهذه هى النقطة التى ينهض عليها صرح النقد - فإننى أجد فى ذلك طاقة الذهن والخيال التى تنطلق من استعمال الكلمات استعمالاً خلاقاً. وستخدمنا قصيدة وردزورث «أغنية على جسر وستمنستر» فى تقديم مثال على ذلك.

«ليس لدى الأرض ما تعرضه على نحو أكثر حسناً

وبليد الروح هو ذلك الذى يمكن أن يمر عابراً بمثل هذا المنظر المؤثر فى جلاله».

ومع أن المتعة مستقلة عن الإدراك الواعى لمصدرها فإن المتعة الخاصة للبيت الأخير تنبع من حركة الذهن التى تجمع فى إدراك واحد بين «المؤثر» و «جلال». إنها مشاعر وأفكار تنبع من تجربتنا مع ما هو غض وضعيف.. ما نحب أن نحميه ونمزجه بإحساسنا بالأشياء التى نحس نحوها بالروعة، والتى نمثل نحن بالنسبة لها فى الحقيقة الضعاف الصغار الذين لا تجارب لهم.

تلك هى لندن كما رآها ورزورث فى صباح باكر من خريف ١٨٠٣ - ولنستعمل كلماته هو نفسه فى مناسبة أخرى - «مزروعة للخلود... فى تربة الخيال العلوية». وتنمو القصيدة كلها من انصهار مشابه للأضداد: المبانى التى تظهر للتوّ مستقيمة ومتناسقة ومغرية وثابتة كالوديان الطبيعية والتلال، والمدينة القديمة المتشابكة (قريب من مجرى التيمس ذى الحق الرسمى فى الجريان) جديدة كجدة الصباح. وليس ثمة خداع للنفس ؛ فنحن نعلم أن الجمال الذى يشبه الحلّة يمكن أن يمضى، وأن الهواء الخالى من الدخان سيمتلئ بالدخان، وأن الهدوء الكامل الذى يحتوى على نبض الحياة يوشك أن يستأنف عمله. إن المسألة ببساطة أن ذلك التناقض وذلك الإغراب - وقد أدركنا نفسيهما على ما هى عليه - ينشطان الذهن لدرجة أنه تنشأ لدينا - ونحن نقرأ هذه القصيدة الجميلة- قوى جديدة من الرؤية والفهم.

ولست أقدم هنا وجهة النظر القائلة بأن «التناقض» هو الخصيصة الضرورية للشعر، ولكننى أشير ببساطة إلى ذلك التنشيط الذهنى الذى يمكن للشعر أن يحققه بطرق لا تحصى: الكلمة الوصفية الدقيقة، والمجاز المدهش الذى يكشف عن مدركات جديدة (مثل فكرة «خضراء»)، والبساطة العارية فى (ما أسرع ما تبع الأخ أخاه من أرض مشمسة إلى أرض لا شمس فيها)، وتوحيد

بضعة أشياء أو أحداث بحيث تقدم تجربة معبرة عن شيء يتسع اتساع الحياة الإنسانية نفسها (مثل «الخضرة ذات الصدى» لوليم بليك أو «المراعى» لفروست)[1]، والانتقالات الطفيفة فى النغمة (كما فى البيتين الأخيرين من قصيدة فروست «تعال») . تلك مجرد أمثلة عشوائية للطرق التى يستطيع الشاعر أن يسجل بها هذا التعاون الإيجابى من جانب القارئ لتحقيق تجربة معينة من خلاله.

وقد اقتصرت إشارتى حتى الآن على الشعر الغنائى ؛ وذلك لأن الحديث عنه فى مساحة صغيرة أسهل من الحديث عن الأدب النثرى والقوالب الطويلة. على أن نفس المبادئ يمكن تطبيقها على قراءة القصيدة الغنائية القصيرة والمسرحية والرواية - هذا على افتراض جودة كل منها فى نوعها. وذلك لأن طاقات الذهن تكون عندئذ مثارة بطرق متنوعة، كما أنها تكون موجهة إلى «حدس محقق» واحد. والمجال فى الأعمال الطويلة أوسع بطبيعة الحال، كما أن المدركات فيه متصلة بوسائل أكثر تعقيداً. ونحن فى مسرحية «الملك لير» مثلا لا نستجيب فى متعة إلى المدركات المحلية الدائمة التغيير فحسب («اقض على الانبعاج الغليظ للعالم» . «تردد الرعد فى بيت من الشعر الحى» . «أسلحة النساء» . «نقط الماء» . «نظام من المسلمات الخاطئة مضغوط فى تعبير واحد») بل إننا نؤلف المعانى المتنوعة - وحتى المعانى المتناقضة - للحاجة والعدل والغفلة، وذلك بوضع التصوير والفعل موضع التنفيذ، وبهذه الطريقة تتحطم الأفكار ووجهات النظر الروتينية، ويظهر من تضافر المعانى طريق جديد للوعى، وهذه المعانى ليست المعانى التى نفهمها كما لو كنا نحاول أن نفهم وثيقة قانونية، ولكنها المعانى التى يدخل فيها القارئ أو المشاهد بشخصيته ؛ وذلك لأن التعاطف أو العداء، أو الموافقة أو الرفض - وباختصار الحكم من مركز شخصى - إنما يمثل جزءاً ضرورياً منها. والشاهد البسيط على هذا هو تسليم «لير» بأن العقاب وظيفة ضرورية للعدل:

---

(١) (١٨٧٤ - ١٩٦٣).

«ارتعش يا أيـهـا التـعس الذى تحـمـل
فى جنبـيك الجـرائـم غـيـر المعلنـة التى
لا تجلدها العدالة».

وتتحدد الطريقة التى نأخذ بها هذا أخيراً برد فعلنا لمثل هذه الأشياء : صورة طريد المجتمع الذى «يجلد من رأسه إلى قدمه ويعاقب ويسجن»، وصورة «الجلاد الوغد» ممثل المجتمع، وهو يجلد الزانية، ودماؤها تلطخ يديه. وعندما يتنبه الذهن حقيقة إلى ما يقوله شيكسبير صراحة أو ضمناً عن العدالة القانونية فى «الملك لير» يجد نفسه مجبراً على فتح ثغرات فى مناطق الغموض المريحة التى يلوذ بها جهلُنا ورياؤنا عادة. يجد نفسه مجبراً على القيام بتوصيلات، وسيثرى تفكيره بالنسبة للعدالة، وصلة الإنسان بالعدالة وفقاً لهذا. والحال كذلك بالنسبة لكل «الموضوعات الأساسية التى يشتمل عليها الملك لير (والذين لا يحبون هذه الكلمة «الموضوعات» يمكنهم أن يستخدموا كلمة أخرى) . وتتماسك الجوانب المختلفة للتجربة بحيث تتمثل أخيراً فى فعل واحد يهتم به فيظهر اتجاه فكرى جديد من ألوان التوتر الناتجة عن هذا. لكن لما كان التفكير يتم فى مصطلحات من الصور لا فى أفكار تجريدية فإنه يكون متصلا أكبر اتصال ممكن بصميم الحياة الشخصية للقارئ والمشاهد. وتأتى إليه المعلومات المكتسبة فى عقر داره كما نقول، أو كما يقول كيتس [1] «تختبر على نبضه».

وقد يدهش الفيلسوف فى تعال لاستخدام «المعرفة» فى هذا السياق. والحق أن ثمة كثيراً من ألوان التحدى ينبغى أن يقوم به حتى الناقد غير المتفلسف. وكل ما أستطيع أن أقوله باختصار - وفى جملة معترضة - يبدو لى على أنه المعالم الرئيسية لرد الفعل بالنسبة للأدب بوصفه نشاطاً يتجه إلى المعرفة. فالموضوع المعروف - أولاً - ليس موضوعاً يوجد مستقلاً عن القارئ، فالقارئ نفسه مأخوذ فى الحسبان فى عملية الإبداع، وبدون هذا الأخذ فى

(١) (١٧٩٥ - ١٨٢١).

الحسبان لا توجد معرفة. لذا يوجد فى تجربة الشعراء «وحدة تضاد» من الخصوصية (ونحن نسلم بقانون ما هو «كذلك» وما ليس «عكس ذلك») هذا مع انتشار المعانى التى تتنوع بالنسبة لكل احد. وذلك لأن ما ينبغى علينا معالجته ليس تجربة محددة جافة، ولكنها تجربة تحيا كما لو كانت تتردد فى الذهن المتلقى. وهذا هو السبب فى أن الأدب يمكن أن يؤثر بقوة على نوع صلتنا بالعالم. وثانياً لا يمكن أن تكون المعرفة المطروحة للبحث هنا تصويرية تماماً ؛ وذلك للتعقد العميق فى نسيج العمل (وحتى فى العمل الكلاسيكى الذى يتفادى الغموض عن قصد لابد أن تكون هناك منطقة كبيرة من الاتصال على نحو أو آخر). هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى، اكثر اهمية، لأن هناك موضوعات يبلغ أعظم الاهتمام بها فيما يبدو حداً يجعلها تدرك فحسب عن طريق تعاون القوى الذهنية الكامنة فيما وراء مستوى الوعى الكامل. وقد شهد إليوت كما شهد فاليرى أن القصيدة «قد تحقق نفسها أولا بوصفها إيقاعاً خاصاً قبل أن تصل إلى مرحلة التعبير بالكلمات». وقد يفترض أن القارئ لا يمكن أن يدخل دخولا كاملاً فى التجربة المعروضة إلا إذا قام برد فعل إيجابى لتأثيرات الإيقاع التى لا يمكن تحليلها فى النهاية، وكذلك بالنسبة لعناصر المعنى الأخرى الثابتة كالرموز الشعرية. ومعرفة الشعر – أى المعرفة التى تأتى من خلال الشعر – تتطلب ذهناً مستريحاً ومتقبلاً لاذهناً نشطاً فحسب.

والاهتمام والتعاون والإدراك هى ألوان النشاط الثلاثة الرئيسية (أو لنقل هى مراحل أو عناصر النشاط الواحد) التى تكوّن رد الفعل النقدى الكامل الاتصال بالأدب. وذلك النشاط المدرك هو الذى يجعل الإنسان غالباً ما يريد أن يتحدث عن الأدب بالعمق والحضور اللذين يتحدث بهما عن موضوع خاص (شخص أو فعل أو منظر طبيعى). والمرء محق فى أن يفعل هذا ؛ لأننا نعرف الخريف بعد قراءة «أغنية» [1] كيتس عنه كما لم نعرفه من قبل. غير أنه ليس ثمة موضوع بالطبع

(١) نشرت سنة ١٨٢٠.

سوى القصيدة نفسها. وهى قصيدة لا تعرض - كما تصر سوزان لانجر [1] - تجربة عادية، بل تعرض تجربة فعالة.. بناء رمزياً من المعانى يبقى فى الذهن. والتناقض هنا ظاهرى فحسب على كل حال. وعندما نمر بتجربة من الشعر العظيم والأدب العظيم يكون العالم حاضراً لأن الذهن أو الخيال يكون حاضراً بالنسبة للعالم. وعلى هذا المعنى يطلقنا الشاعر - كما يقول إدوين موير D. Edwin Muir [2] - من لغة المفرد الغائب والمشاهد - ومن ثم من عالمهما - وهو عالم التعميمات، ويعيدنا باستمرار إلى المواجهة المباشرة مع ما هو خاص. وأهمية ذلك لا تحتاج إلى تأكيد، وبخاصة فى زمن تغرينا فيه وسائل كثيرة - كما أشار موير أيضاً فى كتابه «مملكة الشعر» - بمجرد فهم عام للحياة. غير أنه ربما وجب أن يضاف إلى ذلك أن مجال التجربة غيرْ المدركة هو أيضاً مجال الوهم المخرب. إن الأدب مطهر عظيم لأنه ببساطة ينشط الذهن عن طريق اللغة. وهو يفرض على القارئ من الفعل مالا يجعله يتعاطف مع مجرد السلبية الكائنة فى طبيعتنا «كما قال كوليردج فى فينوس وأودونيس» لشيكسبير. وقد كان كوليردج - بالطبع - هو الذى تحدث أيضاً عن «التأثيرات الباقية المفيدة للدقة اللفظية فى تعويق التعصب الذى سيطر على المشاعر وبخاصة عن طريق الشعارات المبهمة».

تكمن قيمة الأدب إذن ببساطة فى نمو الخيال وتقويته. ومصطلح الخيال كما استعمله هنا يعنى القوة المبدعة الأساسية لكل إنسان، ويعنى فى الوقت نفسه وسيلة كل المعارف التى يتصل بها الإنسان اتصالا يفوق اتصال المشاهد المنفصل عما يشاهده. وهو قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة - برغائبها غير المحدودة وبجهلها العميق بكل شىء لا يمكنها استخدامه أو ممارسته - إلى شخصية تتحرك بحرية فى عالم من القيم والوشائج. إنه الواسطة بين الأعماق غير المعروفة فى الداخل والعالم الذى يعرف منه جزء قليل

(١) ولدت سنة ١٨٩٥.
(٢) (١٨٨٧ - ١٩٥٩).

جداً فى الخارج. يقول تيلتش [1] «إن كل رمزّ سلاح ذو حدين ؛ فهو يكشف عن الحقيقة ويكشف عن الروح». وهو بصفته قوة موحدة يعمل نحو تكامل الشخص وكماله فى الوقت ذاته، ونحو خلق عوالم من عالم التجربة الذى سيبقى بدون هذا ممزقاً وخادعاً.

أهمية الأدب – إذن – هى تلك التى أشار إليها مارتن فوس عندما تحدث عن «العمل الفنى... الذى يعطى الإنسان قوة الحياة الروحية الخالقة ويحررها فيه». لكن «ما يجلبه الفن إلى السطح» كما يذكرنا فوس أيضا «موجود فى حالة عمل فى كل مجال يفكر فيه الناس ويشعرون». والأدب الإنشائى هو – ببساطة – طريقة من الطرق التى تندفع بها الحياة إلى الوعى. والقول بأن الذى يقوم بتدريس الأدب يمكن أن ينمى من أهمية مهنته بحق قول ممكن فحسب من ناحية أن ما يجعل من ألوان نشاطه أمراً مهماً ومسوّغاً هو ما يجعل من كل الفنون والدراسات الإنسانية أمراً مهماً ومسوّغاً. ويحس المرء أن هؤلاء الذين يقومون بتدريس موضوعات أخرى يمكن أن يستفيدوا بالتأكيد من الرؤى التى تأتى نتيجة للألفة مع الأدب. فهناك فائدة واضحة لعالم النفس فى شيكسبير وبليك، كما أن له فائدة واضحة فى جورج إليوت وهنرى جيمس [2]. وربما أمكن أن يتعلم علماء اللاهوت شيئاً من اللغة الرمزية للشعر العظيم. غير أن ناقد الأدب ومعلمه يحتاج بدوره هنا إلى أن يعرف شيئاً عن المناهج الأخرى لاستخراج المعانى من العالم. ولا يمكن أن تبقى دراسة الأدب مغلقة على نفسها. والحق أننى أثق الآن – أكثر مما كنت أثق حتى على أيام مجلة «الفاحص» – أن ثمة عملاً مهماً ينتظر الإنجاز «على الحدود» إذ تضع دراسة الأدب يدها فى يد دراسة التاريخ والفلسفة واللاهوت... إلخ. لكن هذا العمل يحتاج إلى أن ينجزه هؤلاء الذين يعرفون حقيقة الأدب، لا هؤلاء المتخصصون فى موضوعات أخرى، وينظرون إلى الأدب على أنه مجرد «توثيق».

---

(١) (١٨٨٦ – ١٩٦٥).
(٢) (١٨٤٣ – ١٩١٦).

وهناك إشارات عملية تتبع ما قلته، ولا يمكن أن تعالج منها هنا إلا واحدة فحسب. إن وظيفة القائم بتدريس الأدب تحتاج إلى لباقة خاصة. وكما أن الدراسة - وهى ضرورية بصفتها وسيلة - يمكن أن تتحول إلى حاجز بين الأعمال الحية والذهن الذى يحتوى على إمكانية الإدراك والاستجابة، يمكن أن يعوق «النقد العملى» - وهو ضرورة أكثر إلحاحاً فى أى دراسة فى الإنجليزية - النمو فى المراكز الحيوية. ولقد كان الموقف مختلفاً من ثلاثين أو أربعين سنة. كانت الحاجة ماسة آنذاك لتخليص دراسة الأدب من مجرد تكديس الحقائق الميتة المتحجرة فى تواريخ الآداب والمذهّبة من الخارج «بالتذوق» الغامض. ولذلك كانت مواجهة التلميذ المباشرة مع «الكلمات الموجودة على الصفحة» طريقة ضرورية فى حرب تحريرية. أما الآن فيحس الإنسان خطراً فى الحرص البالغ من بعض القائمين بالتدريس على تدريب تلاميذهم على القراءة الفاحصة. وأرجو ألا يساء فهمى فى هذه النقطة. إن الفهم الذكى للأدب هو ما يهدف القائم بتدريسه إلى العناية به والفهم يتضمن الحكم الشخصى، والحساسية يمكن أن تكتسب بالتدريب. لكن الذكاء والحساسية يمكن أن يعوقهما التأكيد البالغ على الفهم الواعى. ويمكن أن يحول «التفسير» - بوصفه طريقة مدرسية شكلية - القصيدة إلى شىء يبلغ فى تأثيره ما تبلغه طرق فهارس المتاحف بالنسبة للماضى. وربما فهم الشعر بالحدس - إذا كان على شىء من العمق - قبل أن توصف التجربة وصفاً نقدياً. وضرورة القراءة الواسعة الشرهة - وبخاصة للشباب - كضرورة القدرة على تركيز قدرات الإنسان كلها لمدة ساعة. وحتى فى أشد الحالات تركيزاً فى الاهتمام بالأدب توجد صفة من التشرب المسترخى تجعل من هذا النشاط فعلاً شبيهاً بالاسترخاء.



وظيفة الخيال

جرام هيو

أبدى السيد ر. ب. بلاكمور لى مرة فى أسف ملاحظة مؤداها أنه لم يحدث أبداً أن أقيم تمثال لناقد أدبى. ولا أعتقد أن إنساناً على الإطلاق رسم خطة ليصبح ناقداً. إنها حرفة محترمة - مثل حرفة الاحتفاظ بالشوارع نظيفة - ولكنها حرفة ينجرف إليها الناس أكثر مما يختارونها. والنقد إما أن يكون وظيفة ثانوية للكتاب المبدعين، وإما أن يكون وظيفة وسطاء الأدب من الدارسين والمعلمين والصحفيين. والأدب حقاً فى حاجة إلى وسطاء، غير أن هؤلاء الوسطاء هم ناشرو الثقافة وناقلوها، ولكنهم ليسوا مبدعيها.

هذا هو الوضع الصحيح للقضية، الآن وفى كل زمان . وحين أسجل ذلك أشعر أننى أسجل شيئا لا يسر، وهو شىء أشعر أنه يشارك فيه العديد من أبناء جيلى. وقد كان من الممكن أن نفكر - نحن الذين نشأنا فى أواخر العشرينات راجين أن تكون حياتنا حياة أدبية - فى النقد بصفته شيئا أحسن مما هو عليه. وقد دخلنا فى السنوات القليلة التى تلت تلك الفترة فى أدب جديد، وكان هذا الأدب مصحوبا بنقد جديد، وكان لابد أن يكون الحال كذلك. فقد كانت المناقشات، والشروح والاعتراضات، والردود، التى دارت حول الأدب الجديد فى العشرينات والثلاثينات، أدوات ضرورية لاستيعابه.

كان الأدب الجديد صعبا. وبدا عندئذ أنه يشتمل على بعض القيم التى تسىء القديم. ولقد كنا فى حاجة إلى كل ما نستطيع الحصول عليه من المعدات، ومن الطبيعى أننا علقنا أهمية عظمى على النشاط النقدى. وقد بدا أن معظم النقد

المكتوب قبل سنة ١٩١٨ نقد ينتمى إلى مرحلة ما قبل التاريخ، وأما آخر صيحة فقد أعطيناها مكانا عاليا فى التدرج الذهنى. وبدا لنا أنه قد تكوّن نظام جديد ومجال كامل فى باب النشاط الذهنى.

وأنا أعتقد الآن أن ذلك كان وهما. فلم يكن نقد ت. س. إليوت إعادة لتوجيه النقد على نحو معتبر، وإنما كان نتاجاً فرعياً لتطور شعره. والعلم الذى كان سيثبت شرعية نظرية أى. ا. رتشاردز [1] فى القيمة لم يتحقق على الإطلاق. وهو لم يكن علماً، ولم يكن فى الواقع شيئاً على الإطلاق. وكان كتاب ادموند ولسن[2] «قلعة اكسيل» وكتاب ليفيز «وجهات نظر جديدة» [3]. كتابين مرشدين قيمين، لكن بمجرد أن سبقتهما الأحداث تبخرت فائدتهما سريعاً. وكان الضوء الذى بدا أنه يشع من النقد فى تلك الأيام ضوءاً مستعاراً، ولم يكن ينبع من النشاط النقدى نفسه، بل كان ينبع من النضج العاصف للأدب الإبداعى الجديد. وهذا أمر طبيعى.

إن النقد يخدم الحركة الإبداعية فى عصرها، ثم يموت معظمه. وبما أن ثمة دائماً جمهوراً تقدم له المعلومات، وشباباً له أن يتعلم، وعملا جديداً له أن يناقش، فإن نقداً جديداً سيأتى إلى الوجود. ولن يبنى هذا على القديم؛ لأن النقد ليس علماً، بل إنه - ببساطة - سيبدأ من جديد على مجرى جديد. والنوع الوحيد من النقد الذى ستكون له قيمة أكثر من أداء خدمة مؤقتة هو ذلك النقد الذى يصبح هو نفسه أدباً. وهو ذلك النوع الذى تستمر قراءته لا لحججه أو أفكاره، ولكن لأنه نبع مستقل للمتعة الأدبية. إنه لكلام صعب على من يريد أن يجتهد وأن يتعلم، ولكن أضعف شعر غنائى يمتلك فرصة للبقاء أكبر مما تملكه معظم الأعمال النقدية الجادة.

إن ما يبدأ على أنه تعليق على فن أدبى موجود قد ينتهى على أنه عمل فنى بذاته، وقد ينتهى الأمر بالناقد أن يأمل فى كتابة بضع مقالات أو كتاب أو اثنين

---

(١) نشر سنة ١٩٢٤.
(٢) نشر سنة ١٩٣١.
(٣) نشر سنة ١٩٣٢.

يكون لها نفسها شيء من طبيعة الأدب. غير أنه من الصعب أن يسيطر على هذه النتيجة، والهدف المعقول الوحيد للناقد أن يخدم الأدب وفهمه في عصره جهد ما يمتلك من الأمانة والذكاء. وقد عرضت مقالة أرنولد «وظيفة النقد في العصر الحاضر» [1] هذه الغاية في الإنجليزية عرضاً ممتازاً. لكن هذه المقالة بدت لي – على امتيازها – على أنها ترمي شباكها على مساحة واسعة جداً. فمناقشة أرنولد تخرج بنا بعيدا عن حدود النقد، وموضوعها في الحقيقة هو الحالة العامة للصحة الذهنية في المجتمع. ويتوقف هذا على اعتبارات اجتماعية وتاريخية تبلغ من الكثافة حدا لا يمكن أن تتناول معه كما ينبغي بالإمكانيات التي كانت متاحة له، ولا يمكن من بابا أولى أن تتناول بمصطلحات أدبية فحسب. وأي إنسان يستثنى آثام العالم لا يمكن أن يكون ناقداً أدبياً. غير أن للنقد مجاله الأكثر تحديداً. فالأدب ذاكرة الثقافة، وتبقى هذه الذاكرة حية وميسرة في الأغلب بوسائل النقد على نحو أو آخر. وبقاء هذه الذاكرة حية ضرورة ثقافية، غير أنني لا أنوي حين أقول هذا أن أفجر ما يسمى بالحكمة الموروثة من الماضي. وأفضل أن أقيم فكرة الذاكرة الثقافية على أرض أرساها أخيراً هوبرت ريد [2]: «إن الذهن بدون ذكريات معناه الجسم بدون إحساس. وذكرياتنا تكون حياتنا الخيالية».

وذلك صحيح بالنسبة للمجتمع السياسي، كما أنه صحيح بالنسبة للمجتمع الطبيعي. وليس من الحكمة على وجه الخصوص أن نعتمد كثيراً على الحكمة المكدسة من الماضي في تلك اللحظة التاريخية؛ لأننا ندخل في عصر لم يعد يبدو فيه معظم ذلك على أنه حكمة، أو لم يعد متاحاً لنا بهذا الوصف. إن سياسة اقتصاد التقشف لم تعد تتناسب مع سياسة اقتصاد الثروة الكامنة، كما أن الولاء المذهبي والقومي لم يعد يتناسب مع حالة العالم الذي يضطر على نحو مؤلم إلى التوحد أو التحطم. وسيخيب أملنا حتما إذا استخدمنا ذاكرتنا استخداماً خاطئاً،

(١) نشرت ضمن كتابه «مقالات في النقد الأدبي».
(٢) (١٨٩٣ – ١٩٦٨).

وبحثنا فى آداب الماضى بحث عن السلطة والإرشاد الإيجابى. ونحن إذا فعلنا ذلك عدنا بنماذج لم يعد يحياها أى إنسان على نحو ناجح، أو عدنا بشىء يقترب من العدم واليأس. إن على الخيال أن يبحث عن طريقة جديدة، وهو يكون قادراً على القيام بهذا إذا عرف نفسه، وعرف العناصر التى يتألف منها، وذاكرتنا الثقافية التى هى موجودة إلى حد كبير وبوضوح فى أدبنا، هى التى تعطينا هذه المعرفة.

والحقيقة العميقة التى أخذناها عن علم النفس الحديث أنه لا شىء فى الحياة النفسية يضيع تماماً أو يلغى تماماً. والذى ينتهى قديماً من وعينا بصفته عقيدة إيجابية يبقى تحت السطح بصفته صورة وميلا وحاجة عاطفية. وفهم هذه القوى شىء حيوى بالنسبة لنا، شىء حيوى بالنسبة لنا أن نعرف أسلافنا ونفهمهم، لأنهم أسلافنا لا لأنهم دائماً على حق. وهذه المعرفة تعانى من خطر الضياع، وذلك لوجود جيوش من التغيير تعمل بقوة كبيرة فى الوقت الحاضر. ولهذا أعتقد أن أهم هدف للنقد الأدبى الآن أن يعمل على المحافظة على طابع الاستمرار، وخلق هذا الطابع فى الموضع الذى تهدم فيه. وليس ذلك لأهداف أثرية، ولكن لكى نعيش فى الحاضر، ونواجه المستقبل، بطاقات تغذى على نحو مناسب، وتؤسس على أسس ثابتة.

ويوجد فى داخل هذا المقصد مجال لألوان متعددة من النشاط. وقد كان الإخفاق فى الاعتراف بهذا مصدراً لكثير من المضايقات غير المفيدة. هناك مجال للناقد الدارس الذى يحاول شرح أعمال الماضى، وتوجيه الاهتمام إليها، دون اعتبار معين لأهميتها الحالية العاجلة. وهناك مجال للناقد الصحفى الذى يهمه أساساً ما هو واقع فعلا. وكل مجال من هذه المجالات عرضة لعوامل الفساد الخاصة به، ويوجد تعرض كاف لهذا، وهناك علامات فى الوقت الحاضر لخصومة مستمرة بينها. ذلك شىء يبعث على الضيق، ولكنه يستحق الاهتمام، لأن له أثره على الصحة العامة للعالم الأدبى.

ونحن نعلم أن «زيدا» الذى ينهض بنصيبه فى المحاضرات والإشراف ابتداء

من الساعات الأولى لبدء الأسبوع الدراسى، يستاء إذ يرى حرية «عمرو» التى تشبه حرية الطير الطليق، الذى يمضى وقته متنقلا بين حفلات الكوكتيل الأدبية، وفى ردهات الإذاعة، ونعلم أيضا أن «عمراً» – الذى يعرف أنه يعتمد اعتماداً مطلقاً على المحررين الأدبيين المتقلبى المزاج – يستاء من المرتب المضمون الذى يحصل عليه «زيد»، ولو أن هذا المرتب غير سخى. غير أننا حين نترك الحالة «الاجتماعية» «والاقتصادية» جانباً، لابد أن نعترف بالاختلاف الأصيل فى مجال اهتمامهما الأدبى. ثمة «جمهوران» للنقد، وثمة نوعان من النقد طبقاً لذلك. هناك نقد للقارئ العام كتب لجمهور أوسع مما كان عليه ذلك الجمهور فى أى وقت مضى، لكن هذا الجمهور أيضا أكثر عجلة، وأكثر تذبذباً بفعل الضغوط العاجلة الجارية، كما أنه أقل اهتماماً بالتأمل غير المتعجل، الذى يمكن أن يستوعب اليوم والأمس فى نظرة واحدة. ولا توجد صحيفة أدبية يمكن أن تقبل الآن مقالة أدبية تبلغ فى طولها مقالة من مقالات سانت بيف [1] فى «أحاديث الاثنين»، وذلك باستثناء واحد مشرف هو «ذى نيو يوركر». إن المجالات الأسبوعية حافلة بكلام عن الأوراق المالية، بينما تطرد الزحمة الأدب خارج المجال. والمقالات الأدبية التى تنشرها نادراً ما تكون من الأهمية بحيث تستحق أن يعاد طبعها. ولذا فإن هذا النوع من النقد يحكم عليه بسرعة الزوال. ومع ذلك فهو النقد بالنسبة للقارئ العام، وذلك لأنه الوسيلة الوحيدة التى ينتشر بها الفهم الأدبى عنده.

والنوع الآخر من النقد يكتبه الناقد الدارس لجمهور يزداد تخصصاً ويزداد احترافاً. وسنجد دائماً هؤلاء الذين هم على استعداد لأن يجعلوا دراستهم الأدبية تتجاوز فهم القارئ العادى الذكى، كما سنجد دائماً هؤلاء الذين يريدون أن يسألوا أسئلة أكثر صعوبة، ويتلقوا أجوبة أكثر تبصيراً، ويكونوا على استعداد لهضم معلومات أكثر، وخجج أكثر، فى أثناء هذه العملية. ذلك من حسن الحظ، ولكن

(١) (١٨٠٤ – ١٨٦٩). والأحاديث المشار إليها هى Causeries du lundi (١٨٥١ – ١٨٦٢) وNouveaux lundis (١٨٦٣ – ١٨٧٠).

سبب الضجة الآن هو أن هؤلاء القراء الأكثر دقة يزداد تركزهم فى الأكاديميات. إنهم يشكلون سلسلة لا تنتهى من طلاب الأدب المهنيين، ومدرسى الأدب المهنيين، الذين يأكل بعضهم إنتاج بعض، ولا يثرون العالم الخارجى ولا يتأثرون به، وأحياناً لا يكادون يكونون على وعى بأنه موجود.

فى هذه الحالة من جريان الأحداث يتجه أدب الماضى إلى أن يصبح فى دائرة اختصاص الأكاديمى، ويتجه الأدب الجارى إلى أن يصبح فى دائرة اختصاص الصحفى. وهذا الانشقاق خطير جداً، وينبغى أن يكون الحد من آثاره غرضاً جاداً. ينبغى أن نتشكك فى قدرة الناقد الذى لم يظهر أبداً أى اهتمام بالحياة الذهنية للعصر الذى يعيش فيه، وينبغى أن نتشكك كذلك فى قدرة الناقد الذى يحصر نفسه كلية فى عرض الروايات الجارية. إن هناك فى الحقيقة نوعاً من النقد يعلو على نقد الأكليشيهات من مثل «جون واين أحسن من أميس [1] هذا الأسبوع» فى ناحية، و «النماذج الموضوعية فى سوناتة أواخر القرن الثامن عشر» فى ناحية أخرى. غير أن الأمور الآن تتجه إلى أن تسوق الكاتب فى الموضوعات الأدبية إلى طرف النقيض هذا أو ذاك.

ومن النادر التغلب على هذه الصعوبة. وقد يكون ذلك راجعاً إلى نقص الفرصة، أو نقص الموهبة، أو أنه راجع إلى شىء واحد هو نقص التصميم الذى يسوق الدارس إلى الحديث لا إلى تلاميذه فحسب، بل إلى العالم المتعلم، ويسوق الصحفى إلى أن يقول شيئاً يتجاوز تفاهات اللحظة الحاضرة، مهما يكن من ضيق المجال والمناسبة. والنقد مشروع تعاونى كما فهمه عموماً خير الذين يمارسونه. ينبغى أن يكون هناك مجتمع مثقف يتغلب على بطش الأكاديمية، وثرثرة «الشلل» الأدبية. ذلك ينبغى أن يكون، وحدوده تدرك أحياناً على نحو غير واضح. وموضوع النقد هو جعل هذه الحدود أكثر وضوحا، وهو هدف أهم بكثير من أى تحديد للقواعد الأدبية.

---

(١) ولد كنزلى اميس سنة ١٩٢٢.

منذ ثلاثين عاماً اتجهت النهضة النقدية إلى إرساء تجارب معينة كانت لنا أسبابنا فى الشك فى قيمتها حينئذ. ولا أعنى بذلك أفكار الرواد المؤسسين لهذه النهضة المشهود لها والتى كان يعبر عنها أحياناً بطريقة فيها من الحيطة أكثر مما نظن، وإنما أعنى ما تبع ذلك مما ثبت فى الذهن الأدبى العام، وفى التصميم المحكم للتعليم الأدبى العالى هنا وفى أمريكا. وكان من هذه التجارب التأكيد العظيم على العنصر الموضوعى فى الأدب، وعلى كل ما يرتكز على التقاليد الشعرية، أو حالة اللغة، أو إتاحة الأسلوب الفنى. وقد اقتضى هذا فكرة مناظرة من الموضوعية فى الدراسة الأدبية. وكان ذلك كسباً على قدر ما صرف الاهتمام عن حياة بيرون العاطفية إلى شعره الفعلى، غير أنه صاحب ذلك أيضاً الإيمان بفوائد التحليل الفنى، الذى كان قد أصبح فى ذلك الوقت ذابلا بشكل شنيع.

كانت القراءة الفاحصة، والتقصى المعن فى البناء الداخلى للشعر، السلاح التعليمى العظيم للنقد الجديد. والحق أن بعض ذلك كان مطلوباً. لكن ما بدأ على أنه إجراء علاجى سرعان ما أصبح غاية فى ذاته، منفصلا عن التاريخ، ومنفصلا عن كل أحاسيس القراءة العادية وألوان تداعيها. وقد بدا منذ ثلاثين عاماً أن «آلات الحفر» هذه قد أعطت الدراسة الأدبية قوة جديدة، وطاقة جديدة. ولدىَّ الآن أكثر من مجرد شك فى جدوى التحليل الذى يحاصر به الطالب الأكاديمى للقصيدة بيتاً بيتاً، وللرواية صفحة صفحة. لقد بدأت هذه الطريقة بالعمل على تعليم الطالب القراءة على نحو أكثر فعالية، وهى تنتهى بالحيلولة بينه وبين قراءة أى شىء مستقلا. وعلى النقد أن يقوم بذلك كله من أجله.

ولذلك يرجع الإنسان ولديه إحساس بالراحة إلى أسلوب فى النقد كان لفترة خارج «الموضة». وهذا النوع ليس مجرد الثرثرة عن هاريت شيللى، وإنما هو نوع من نقد السيرة الذاتية الذى يرى العمل فى صلته بمجموع حياة مؤلفه الذهنية والروحية، وهو ليس عودة إلى الحقائق الموجودة فى الكتب المرشدة للتاريخ الأدبى، ولكنه عودة إلى نقد يستطيع أن يضع العمل فى نطاقه الصحيح، أو

يتتبع نموذجاً خفياً من التطور. وباختصار هو ذلك النقد الذى يقنع بوضع القارئ على طريق الفهم، أى وضع خياله على الطريق الصحيح، ثم تركه ليقوم بمهمته بطريقته الخاصة.

إن عقد مشابهات مع الميكانيكا، والأجهزة، والتكنولوجيا لسرعان ما يخوننا، ورد الفعل ضد طغيان الهوى الشخصى والثرثرة المقطعة المستخرجة من الكتب تقترب بنا من أن ننسى أن تقدير الفنون مسألة شخصية بالضرورة. إنها تعتمد كلية فى النتيجة الأخيرة على لحظة امتزاج بين العمل الفنى والحساسية الفردية التى تلتقى به. ونوع القراءة التى نقوم بها يمكن أن يفوق قليلا نطاق قدراتنا العادية. حقاً إنه «يفوق» – وإلا فإن القراءة لا تقدم لنا شيئاً – ولكنه لا «يفوق» كثيراً؛ لأن التجربة الأدبية المجردة لا يمكن أن تحول المرء إلى مخلوق آخر.

لذا فإن نوع النقد لا يمكن أن يضمن بضمان فاعلية أى «تكنيك» نقدى. ذلك لأنه يعتمد على طبيعة ذهن الناقد، وثمة أمور كثيرة فى تركيب حياتنا الأدبية الراهنة تمنعنا من رؤية ذلك. فى النقد الأكاديمى صنعة فنية متطورة على نحو يجعله يتجاوز تحقيق أية فائدة ممكنة أو وظيفة ممكنة، وفى النقد الصحفى خفة مفروضة تحاول أن تدخل فى منافسة مع أعمدة الثرثرة أو صفحات «الموضة». لذا فإن فى كليهما نقصاً فى الوجود وفى الوزن الإنسانى الموثق، وفى كليهما حديثاً (كما قال وتجنشتين [1] عن حديث المآدب العليا») لا يأتى من القلب ولا يأتى من الدماغ. إن تجاوز هذه الحالة أمر صعب، وصعوبته ليست صعوبة فنية كما أنها ليست خاصة بالنقد الأدبى. إنها ببساطة – صعوبة كل عمل ادبى أصيل. وغالباً ما يكون من الضرورى أن نتحدث – بصفة مؤقتة – بمصطلحات تعبر عن إحساس أقل من إحساسنا بالحقيقة كلها، غير أن الناقد الذى يستمر فى التعبير بطريقة تخفق فى الاعتراف بمكانة الخيال الشعرى ناقد يسىء إلى مكانته وموضوعه. «وهو شخص مأجور لإذلال الأدب».

(١) (١٨٨٩ – ١٩٥١).

إن الحالة التى تسيطر على الأدب الحديث هى تلك الحالة التى يسميها تورثروب فراى «التقليد المنخفض». وهو ليس منخفضاً بالطبع بالمعنى الاجتماعى أو الأخلاقى، ولكنه منخفض بمعنى أنه يحصر صفاته كلية داخل حدود التجربة الفعلية، وهذا هو ما نسميه عادة «بالواقعية»، ولو أن التسمية غير دقيقة. إن ولائى العميق يتجه إلى نوع من الأدب - شعراً ونثراً - يفترض درجة أعظم من الحرية الخيالية كما كانت الحال فى معظم الأدب قبل أن تظهر الرواية. وأميل إلى الاعتقاد بأن سيطرة الواقعية أصبحت عبئاً على حياتنا الخيالية. وينقصنا للأسف ما وجدته الأزمان الأخرى فى شعرها من الأسطورة التى تعطى التجربة اليومية ترابطاً وبعداً جديداً. ومع ذلك فتصوير العالم كما هو لا يمكن أبداً أن يكون كافياً، وينبغى أن يعترف معظمنا إذا كنا أمناء بأن أساطير الماضى العظيمة تتناسب مع إحساسنا بالعالم.

وهناك نوع منتشر من النقد هذه الأيام يتعامل كثيراً مع مفاهيم الأسطورة، والتقاليد الشعائرية الرمزية. وهو يتكلم كمل لو كانت وظيفة الأدب الإنشائى هى احتواء كيان من الحكمة القديمة يسترشد بها المبتدئ فى طريقه الحاضر. وبعض الكتاب الذين أعجب بهم أيما إعجاب - مثل ييتس - يتحدثون على هذا النحو، فإنه يبدو من الجحود أن نؤكد خطأهم. لقد سبق أن أشرت إلى قول يونج [1] إنه لا شىء يضيع على الإطلاق أو يحل محله شىء آخر فى الحياة النفسية. ولكن هذا لا يعنى - أو على الأقل لا يعنى بالنسبة لى - أن هناك كياناً مترابطاً من العقيدة السرية يرقد مستسلماً فى الماضى، وينتظر الكشف عنه. وهنا يمكن أن نستشهد بقول كيتس ضد كيتس نفسه:

«إننى أسخر بفكر أفلوطين
وأبكى على أسنان أفلاطون
لم يكن الموت ولا كانت الحياة

(١) (١٨٧٥ - ١٩٦١).

حتى اخترع الإنسان الكل
صنع القفل والصنم و«البرميل»
من روحه المرورة»

وإذا كان أقصى هدف للأدب هو أن يخلق أسطورة مقبولة وقابلة للحياة، فلابد أن يكون ذلك هدفاً مستمراً. ولا يمكن أن يتحقق هذا بتحطيم أساطير الماضى وخلق ناطحة سحاب مبهرجة على أنقاض مضطربة، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بترميم ما محترم أو خرافى. والوظيفة التاريخية للخيال الأدبى يمكن أن تستمر فحسب بفهم تقاليد الماضى وقبولها بصفتها جزءاً من وجودنا، وبتكوين أسطورة جديدة من هذه المعرفة تمتد وراءها. وهذه الأسطورة هى جزء من وجودنا حتى الآن من ناحية واحدة، وذلك لأننا نستطيع أن نلمحها لمحاً غائماً ومتقطعاً.

وربما بدت هذه نقطة عظيمة ننتهى عندها، ولكننى أريد أن أقول أيضاً إن أدبنا أو نقدنا لا يمكن أن يبلغ هذا الارتفاع إلا إذا كان ثمة إحساس بفكرة مثل هذه تسيطر من بعيد على ألوان نشاطنا الإبداعى، وذلك مهما بدا من أنها موزعة أو ممزقة أو غير مهمة فى صورتها الفردية.

❄ ❄ ❄

البحث العلمى فى الإنجليزية

ر.ف. ليفيز

حين قرأت المقالة الافتتاحية لملحق التايمز الأدبى فى ٢٨ يونيو - وعنوانها «نتائج ملموسة» - شعرت بدافع قوى فى أن اكتب لأعبر عن امتنانى. وسرعان ما واجهتنى صعوبات عندما بدأت فى تحقيق هذا الدافع. وقد أكدت الرسائل التى نشرت فى العدد التالى أن الفرصة التى رأيت أن المقالة تتيحها ينبغى أن تنتهز كما أكدت إدراكى أن انتهازها ليس من البساطة بحيث يكفى فيه التعليق المباشر الذى يساعد على الخصوصية الضرورية التى ينبغى أن تتوافر فى الرسالة.

وعندما قرأت فى رسالة نشرت لفيليب هوبسباوم اقتراحاً ختامياً يقول: «قد يكون الوقت مناسباً الآن لإجراء بعض الاتجاهات فى طبيعة البحث الأدبى» تحركت نفسى إلى موقف يمكن أن نسميه موافقة. غير إننى رأيت أنه لا يشاركنى الإحساس الذى كان ولا يزال يقلقنى، وهو الإحساس القوى بالأسس التى استجبت من أجلها لمقالة ملحق التايمز الأدبى، والحاجة الملحة إلى الحصول على اعتراف بهذه الأسس. هذا الإحساس هو الاعتقاد بأن التفكير فى طبيعة البحث العلمى، كما ينبغى أن يفهم فى كليات دراسات اللغة الإنجليزية فى الجامعة، أمر لا يحتمل التأخير، وتعلن هذه العبارة الأخيرة عن وجهة نظرى فى أن الأجوبة الصحيحة عن الأسئلة التى نحن فى حاجة إلى أن تسأل لا يمكن التوصل إليها إلا إذا دعم الاهتمام بطبيعة البحث الأدبى، وقام التفكير فيه على أساس أنه اهتمام بالمفهوم السديد للتربية الحرة وللجامعة.

ومـهـمـا يكن من أمـر، فـإن الذى جـعل من الواضح لى أن هوبسـبـاوم لم يشـاركنى عـمق اعتـقـادى كان تفاؤله بصـفة عـامـة. وقد تناول النـقد الذى صـاحب المقالة الافتتاحية، وخلق مناسبتها، بعض الإنتاج العقيم بصورة مقبضة فى العمل الأمـريكى الأكاديمى. وقـد لاحظ هـوبسـبـاوم فيـمـا يتصل بذلك الـنقد أن «الناقـد.. ربما كان يهاجم شيـئاً ميتاً بالفعل». ويمثل رد فعلى لهذا التـعليق قولى «ما أسهل أن يقال هذا». وأعنى بهذا أن ثمة «أكاديمية» تتهددنا، وعليـنا أن نأخذ بعنف حذرنا ضـدها، وهـو نوع من «الأكـاديميـة» ثبت وتحـصن بحكم القـانون فى أمـريكا. وأصبحت قـوة الاتجاه إليه متـزايدة، وتطورات الحضارة تعضده عن طـريق التأثير الأمـريـكى. وينبـغـى أن نتـذكـر أن كـثـيـراً من الأكـاديميين الذين تسـيطر عليـهم السياسة عندنا، وكثيرا من شبابنا الواعد، قضى وقتاً ما فى جامعات أمريكية. ولا يلغى فكرتى التى أحاول الـتعبيـر عنها – والتى أعلم أننى لست وحدى فى الشـعور بها – تذكرنا أن هناك كتـباً جيدة قدمت على أنها رسائل دكتـوراه من كمبردج، أو التـأكـد على أنه يبـعـد أن يكون لدينـا تكاثر لهـذه الأنواع من صـناعـة الـدكـتـوراه السمجة التى تتم فى جرأة وفظاظة.

ومهـما يكن ثمة مما يقال عن هذا الـتذكير أو التـأكيد فقـد لاحظت أنا نفسى فى نحو الاثنتى عشرة سنة الأخيـرة اندفاعاً مستمراً لتأسيس مـا قد أسميه بحث طريقـة البـحث الأمـريكية فى «إنجلـيـزية» كـمـبـردج. ومـثـل هذا الاندفـاع – وهـو اندفـاع ينبـغى على الإنسـان أن يخافـه وأن يـحاربه للسـبب المتـقـدم – لم يكن من الممكن وجـوده فى الأيام الخـوالى لشـهـادات الدكـتوراه، منذ أربعـين سنة فـحسب، عندما كان امتحان كمبردج فى الإنجليزية له شـخصيته المتميزة. ولم يفترض أحد أن البـحث العلمى فى كليات دراسات اللغـة الإنجليزيـة يمكن أن يكون شبـيهـاً، فى مـركزه وأهميته الضـرورية، بما كانت الحال عليه بالنسبة لكليات العلوم.

وكـان الظن أن شـهـادة الدكـتـوراه قـد نظمت مع توقع أن شـبـاب الخـريجين الأمـريكان ينتظـر أن يفكروا فى المسـتـقـبل فى المجىء إلى إنجلـتـرا بدلا من الذهاب

إلى ألمانيا. وبالمصادفة (على ما يبدو لأن بلفور أو أى إنسان غيره ممن ساعدوا على هذه الفكرة كان من الصعب أن يفكر فى الدراسة النقدية للأدب الإنجليزى مما كنا ملتزمين به على أنه مجال أكاديمى متصل بالموضوع) أقول بالمصادفة استفدنا نحن أصحاب امتحان كمبردج فى الإنجليزية من الوضع الجديد لأبحاث الدكتوراه. وقد ثبتنا بسرعة معنى واضحاً للطريقة التى يمكن أن يجعل بها مفيداً حقيقة. وقد أرسينا التقاليد المناسبة فى عشر سنوات أو اثنتى عشرة سنة. وأنا أقول «نحن» – وهى كلمة مناسبة غير محدودة – لأشير كما توحى الكلمة إلى عدم «الرسمية»، وإلى الحرية وعدم السلطة. وذلك لأن الأمور لم تكن تتم عن طريق اللجان والتقارير والمجالس واللوائح المنظمة. وقد نُظر إلى البحث العلمى فى اللغة الإنجليزية على أنه أمر يوفر فرصاً للرجال والنساء الذين أظهروا امتيازاً فى امتحان «اللغة الإنجليزية» ليواصلوا تعليمهم، وليكتشفوا اهتماماتهم وقدراتهم، وليتعلموا كيف ينهضون بكيان متماسك من التفكير الإيجابى فى ارتياد موضوع مناسب أو حقل مناسب، وباختصار ليحسنوا من قدراتهم على مناقشة الأدب مع التلاميذ الأذكياء الذين هم دون التخرج، وذلك ليساعدوهم على السير فى دراستهم على نحو مفيد، وليستخلصوا ما يمكن من الفرص المتاحة لهم.

وقد بدا لنا أن هذه القصة المباشرة البسيطة التى يمكن تقديمها لقصة «البحث» فى الإنجليزية، وهى الإجابة عن السؤال القائل كيف كان مكانه فى نظام الأشياء التى كانت موضع التفكير. لكن القصة الوافية تستلزم بالطبع أكثر من هذا بكثير، وتثير تعقيداً خاصاً من الاعتبارات. وعندما أخرجت مجلة «الفاحص» – عن طريق تقريب هذه الأمور – بعثت القوة الكامنة فى كلمة «نحن» وهناك أمران ينبغى أن يقررا فيما يتصل بهذه النقطة:

١ – كان كتاب «القصص والجمهور القارئ» [١] الذى كتب على أنه رسالة

(١) نشر سنة ١٩٣٠.

دكتوراه فى كلية اللغة الإنجليزية حقيقة كبرى متصلة بالموضوع وراء تأسيس مجلة «الفاحص».

٢ - صدرت مجلة «الفاحص» عن تجمعات غير رسمية لمجموعة من طلبة الأبحاث التقوا حول دفء الصداقة بصفة اجتماعية فى سبيل مواصلة اهتماماتهم الذهنية.

ولو لم يوجد امتحان كمبردج فى الإنجليزية وما يتصل به من فكرة «البحث» التى تمثل صداها فى مستوى الدراسات العليا، لما وجدت مجلة «الفاحص». والحق أن المجموعة التى أصدرت «الفاحص» - أيام كان المشروع الجديد يولد ويؤسس - كان لها اتصال كبير بإرساء تقاليد كمبردج المتميزة فى «البحث» فى اللغة الإنجليزية. ويمكن أن يتضح ذلك حتى من تقليب أجزاء مجلة «الفاحص» فى استرخاء. وكان لعدد من الذين ترددوا على هذه البيئات موضوعات يمكن أن يقال بحق إنها كانت متأثرة بكتاب «القصص والجمهور القارئ». والحق أنه لولا أن المسئولين الموجودين فى السلطة فى الكلية الإنجليزية لاحظوا تأثيراً «محرماً» لذلك، وحكموا على عزيمته أن تثبط فى صراحة، مصممين على أن هذا النوع من الأمور لا يمكن أن يسمح له بالاستمرار، لولا ذلك لكان لكمبردج قبل الحرب مدرسة دون شك - ولو أنها مدرسة غير رسمية- يشار إليها هذه الأيام بشكل مُرض على أنها «علم الاجتماع الأدبى».

ولا أريد أن أقول إننا قصدنا أن يكون كل «بحث» من هذا النوع، بل إن العكس هو الصحيح إلى حد كبير. وقد حدث تأكيد على «الأدب» و «النقد»، وكان اهتمامنا بأنواع من الدراسة لا تقع مباشرة تحت النقد الأدبى، ولكن الإدراك الأدبى النقدى يكوّن منها جزءاً ضرورياً وأساسياً. وقد مضى قدماً فى كمبردج ذلك النوع من الدراسة الذى حركته مجلة «الفاحص» كثيراً وغذته، وذلك شىء ساعد عليه التخلص من إلحاح المضايقات الرسمية للحياة. ويمكن أن يرى نتاج ذلك - بطريقة مباشرة وغير مباشرة - على نحو واسع فى أجزاء «الفاحص».

ولقد أشرت إلى «الفاحص» على هذا النحو لأن ذلك أمر ضرورى فيما يتصل بالنقطة الأساسية التى أريد أن أعالجها. ومن المتفق عليه - فيما أرجو - أنه كانت ولا تزال هناك حاجة إلى التفكير فى طبيعة البحث العلمى فى اللغة الإنجليزية كما أشار هوبسباوم. فمن الواضح مثلا فيما نحن بصدده أن عبارة «مساهمة أصيلة فى المعرفة» عبارة سيئة الحظ بشكل ملحوظ، وأن البحث فى كليات اللغة الإنجليزية لا يمكن أن يكون له شبه قريب بالبحث فى العلوم. والبحث من ناحية أخرى إذا أدرك بطريقة صحيحة (وهناك ترخص فى استخدام المصطلح) له دور ضرورى يلعبه. هذا إذا كان لكليات اللغة الإنجليزية أن تصير إلى ما ينبغى أن تصير إليه، بتوليد مركز للوعى الإنسانى، والإدراك، والمعرفة، والحكم، والمسئولية، مما يجعلها حقاً جامعة، أى أكثر من مجرد تنظيم أقسام متخصصة.

لقد قلت فى محاضرة «رتشموند» التى ألقيتها بعنوان «الثقافتان» (وسأذكر اقتباساً قصيراً ويمكن أن يستوفى السياق أى إنسان لديه اهتمام كاف):

«لابد أن يكون ذلك العمل فى أقسام العلوم مرتبطاً عن قرب بالجبهة الإنشائية التجريبية. ويوجد فى كلية اللغة الإنجليزية الجامعية بنفس الطريقة جبهة خلاقة ينبغى أن تكون الكلية على أوثق اتصال بها فى وظيفتها وطبيعتها. وليس فى ذهنى الفكرة الشائعة شيوع «الموضة» التى تقول إن المؤهل الصحيح لوظيفة التدريس هو أن يكون المرء شاعراً أو روائياً ناجحاً من الناحية التجارية. إن فى ذهنى ما وقفت وتقف من أجله مجلة «الفاحص»، والعمل الخلاق الذى قامت به على الحدود «الثقافية - الذهنية» المعاصرة فى التمسك بالوظيفة النقدية».

وما أصر عليه هو أن الفكرة التى تحكم «البحث العلمى» الذى نحتاج إليه فى الإنجليزية لا يتوصل إليها بمحاولة إيجاد صيغة ملائمة تخدمنا خيرا من عبارة «مساهمة أصيلة فى المعرفة» فى وصف الرسالة الجيدة؛ إذ إنه من الواضح أن

هناك عـدداً من الأنواع المقبـولة منهـا. إنما يـنبـغى أن يفكـر فى «البـحث» مـرتبطاً بفكرة كليات اللغة الإنجليـزية كلـها. وطالـب البحـث الذى يمثل هذا (ويتـصل بما نحن فـيـه إلى حد كـبـيـر أن نتكلم عنه أو عنهـا) ينبـغى أن يكون امـرأ على قـدر من الامتـياز العقلى، والإقـدام غير العـادى، والاعتماد على الـنفس، وأن يكون قادراً على أن يقـتـرح على نفـسـه موضـوعـاً يسـتـحق البـحث، وأن يقـوم بتنفـيـذه، وأن يكون شـخصاً يتجه وجوده فى الجمـاعة إلى تقويتها بوضـوح فى الطريق الذى ينبغى أن تكون عليه بوصـفها بيئة الاتصـال الخلاق.

وعن طريق واحـد فـحـسب هو طريق التـمـسك بحـيـاة مـثل هذه الجـمـاعة وتقويتـها يمكن التـفكير فى المشكلة التـربوية نفسهـا - المشكلة الجامـعية للتـربية الإنسـانيـة - دون إحـساس يـشبـه اليـأس. وبالطبع فـإن توفـيـر منهج قـد فكر فـيـه بذكاء أو حقل بحث للطالب متحرر من المتطلبات المخيبة للآمال أو المضيعة للوقت شـىء يهم الطالب على نحو مـباشـر وأوضح ما يكون. ولا تقل أهمـية ذلك لمدرسى الطالب ومرشـديه عن أهميته للطالب نـفسه. إنه يهمهم لأنه يجعل بإمكان الأذهان الناضـجة القـادرة على إصـدار حكم من الدرجة الأولى، والـقادرة على الفكر الخـلاق، أن تواصل تطوير اهتماماتها هناك، وتسـتـمد (بالـنسبة لأحسـن المدرسـين) بواعث من التـدريس ومن الاتصـال عـمـوماً بـالطلاب الذين هـم دون التـخـرج، وهـم ممثلو الذكاء الحى المنتظر المحايد.

إنه لجانب من مـهمة طلبـة الأبحاث أن يكونوا بين أعضـاء الجماعـة القدامى، وإن لهم بصـفـتهم متصلين بعـالم الشـباب وظيـفة ضـرورية فى التوصـيل. ويعنيهم أيضـاً بالقـدر نفسه - وهـذا أيضـاً لصـالح الطلبـة الذين هـم دون التـخـرج - أنه ينبغى أن يقع علـيـهم عبء مـعـقـول فى التـدريس يقـومـون به. إنـهم فى الواقع عنصـر ضـرورى فى الجـماعة العـامة التى ينبغى أن تكـون «للإنجليزية» فى الجامـعة، هذا إذا كان للإنجليـزية أن تؤدى وظيفـتهـا بصـفتها دراسة إنسـانية تحـتل مكانة مهـمة بالنسـبة للعلوم. وهـذه الجـمـاعة العـامـة تجعل من الممكن لطالب دون التـخـرج أن

يحصل على دراسة عليا لا يمكن عند بحث طبيعتها وإمكاناتها أن تقدم على نحو كاف في قالب المناهج وأنواع التعليم فحسب. ويقع تأكيدي عموماً على التفاعل الكلي التعاوني الذي يشكل هذه الجماعة، وبخاصة على الدور الضروري فيها لطالب البحث - أقصد النوع الصحيح من طلاب البحث - هذا إذا كان للعمل في الكليات الإنجليزية أن يستجيب بجدية إلى معناه بصفته «متصلاً بالجهة الخلاقة».

إن ثمة معركة ينبغي أن تنشب في كل مكان. وفيما يتصل بمسألة البحث هذه ينبغي - كما قلت بوضوح - أن تنشب في كمبردج. إن تقاليد البحث الحية الفعلية التي استفادت منها إنجليزية كمبردج كثيراً كانت صامتة وغير رسمية. والدافع الذي أشير إليه مقصود، وموحد، وعنيد، وهو يهدف إلى نص رسمي وقانوني جديد يصل في الحقيقة إلى تأسيس شيء يشبه «مدرسة الخريجين الأمريكية». ومن عادة المروجين لهذا - ولا يبدو أن إشارة البعض إلى أنه لا مقارنة مشروعة ثمة تزعجهم - أن يقوموا بإحصائيات يوضحون بها عظم نسبة طلبة الأبحاث في جامعات أمريكا بالمقارنة إلى كمبردج. لكن المناقشة تبدأ بملاحظة إنسانية عن ذلك الاهتمام العطوف بجماعة طلبة الأبحاث المطحونين الذين قبلوا للبحث في الإنجليزية، ولكنهم لا يستطيعون أن يواصلوا أبحاثهم، وهم يحتاجون إلى كثير جداً من المساعدة. لقد وجدت أن كل طلاب الأبحاث الأذكياء الذين التقيت بهم يستاءون من الاضطرار إلى مثل هذه المساعدة، ويتجنبون - على قدر ما يستطيعون - هؤلاء المساعدين الذين ينظمون الحملات ويعرضون المساعدة.

ومقياس التسليم بأن طالب الأبحاث يحتاج إلى مساعدة موضح في الاقتراح بأن المحاضر الجامعي الذي يتحمل عبء الإشراف على ستة من كلية الأبحاث ينبغي أن يعفى من مجموعة من مجموعات المحاضرات التي يتقاضى نظيرها راتبه. وقد علق البعض على هذا بأن الخريج الذي يحتاج إلى هذا القدر من المساعدة كان ينبغي ألا يقبل مطلقاً ضمن طلبة الأبحاث. ومن المؤكد أن المرء

يستحضر هنا المعيار الذى لم يشك فيه أحد بعد، وهو أن الطالب الذى يقبل ضمن طلبة الأبحاث ينبغى أن يكون حاصلا على الدرجة الأولى فى امتحان كمبردج، ومحكوماً عليه بأنه قادر على تحقيق استقلال قوى، واعتماد على النفس، وكل ما يحتاج إليه فى مسألة المساعدة صلة ثابتة بمشرف ملائم يستطيع أن يلجأ إليه بين الحين والحين للنقد والنصيحة. وكل الجواب الذى يحصل الإنسان عليه على هذا مجرد انحناءة مؤدبة للمثال الذى شاخ وتذكير بالواقعية. ويقال لنا إن على الجامعة واجباً جديداً، فهناك جمهور محدق يتزايد باستمرار من الهنود والأفريقيين، ومواطنى الكومونولث عموماً، والشرقيين الذى يطمحون إلى أن يصبحوا مدرسين للأدب الإنجليزى فى الجامعة، وهم لذلك لابد أن يحصلوا على الدكتوراه، ويفضل أن تكون من كمبردج. هذا مع المسلم به أن عدداً كبيراً منهم لايمكن أن يأمل فى تحقيق درجة عالية فى امتحان كمبردج للإنجليزية حتى لو اجتازوه.

وأهمية الدافع معترف بها فى هذا الجواب. والرد على الجواب واضح، ولا جواب عليه. ليس ثمة واجب جديد مزعوم يمكن أن يبطل واجب كمبردج فى التمسك بالمستوى المناسب. ولم يشك أحد فى ذلك فيما يتصل بالعلوم، وليست الإنجليزية أقل شأناً من العلوم. ومشكلات تعريف طبيعة المستويات فى الإنجليزية، والحصول على اعتراف بها، والضمان القوى لها، مسألة أصعب بالطبع. وذلك يزيد من عبء المسئولية التى تقع على كمبردج. ولأسباب تاريخية حصلت كمبردج على بعض الميزات، ولذا فإنه من المنطقى الخوف من أن المستوى إذا لم يحتفظ به هناك فإنه لا يحتفظ به فى أى مكان. وفى ذهنى وأنا أقول هذا الكلام الضغوط المؤذية الموجودة فى كل مكان على نحو لجوج وغدار.

إن الحط من قدر «البحث العلمى» على النحو المقترح لا يحرم «الجماعة» فحسب مما تحدثت عنه، على أنه عنصر ضرورى من عناصر الحياة. والمهتمون باللغة الإنجليزية فى أية جامعة ينبغى أن يدركوا بوضوح أنهم إذا سمحوا بأى

شىء من هذا النوع فإن النتائج ستكون كوارث عامة. والفساد الذى يجر إليه التستر، وما هو أكثر من التستر، فى تخريج أناس على أنهم مؤهلون على نحو عال للتدريس فى الجامعة، على حين هم بعيدون جداً عن أن يكونوا كذلك، وغالبا ما يكونون غير مناسبين للمهمة على نحو فظيع - الفساد الذى يجر إليه تخريجهم على هذا النحو سيكون له تأثير الفساد العام.

ينبغى أن يتمسك هؤلاء المهتمون بمبدأ أن طالب البحث يجب أن يكون ذا عقلية متميزة بالتفكير النادر، والاعتماد على النفس، وأن سمة طالب البحث الأصيل هى أن يكون لديه ما يريد أن يقوم به. لكن المشرف المتخصص فى البحث الذى يحمل بطاقاته المبوبة، ويكون على استعداد لتوزيع الموضوعات منها، سينتهى حتما إلى نوع الأسلوب المقترح، وسيكون بؤرة للخراب، لأنه سيمكث فى كليات اللغة الإنجليزية، وسيبقى محسوساً به فى الروح المميز العام للجماعة، وسيكون مدرساً فى الجامعة، وسيمتحن طلبة دون التخرج ويدرس لهم.

ومهما يكن مما ينبغى أن نقوم به من أجل الطالب الذى هو دون مستوى طالب البحث والذى نحس أن علينا واجباً نحوه فإنه يجب أن يكون هناك عزم واهتمام لا يقبلان المهادنة لتأكيد عدم الطغيان على المستويات، على أى نحو، وعدم المساس بحقوق طالب البحث الأصيل. وسيكون هذا صعباً، ولكنه من الواضح على نحو مؤكد أن أى حل وسط فى هذه المسألة سيكون حمقاً.

والحاجة الملحة فى الوقت الحاضر أن «الإنجليزية» ينبغى أن تؤدى الدور الذى التزمت به، وهو أن توفر شيئاً حقيقياً لا بديل عنه، ونظاماً أصيلاً - دون مواربة - ينال تقدير العلماء.

❄ ❄ ❄



القسم الثانى

الاتجاهات النقدية فى فرنسا

ريمون بيكار

دعنا نسلم بأن النقد الحديث، الإنجليزى والأمريكى، معروف على نحو محدد جداً فى فرنسا. أما تأثيره فيمكن أن يكون محدوداً من الناحية العملية. وليس النقد الفرنسى الحديث بدوره أكثر انتشاراً فى إنجلترا وأمريكا من نظيريه فى فرنسا. لذا فإن عملاً أمريكياً مهما جدا فى النقد الحديث هو كتاب ويليك ووارين «نظرية الأدب» (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٥) لا يشتمل فى قائمة مراجعه على كتاب جين بولان «زهرة التارب»، ولا على كتاب كلود إدموند ماجنى «نعل إمبدوكليس»؛ مع أنهما يعدان دون شك من أهم الأعمال النقدية التى نشرت فى فرنسا فى الخمسة والعشرين سنة الأخيرة.

وإذا نحينا ذلك جانباً على أية حال فإن الجهل الفرنسى بوجهات النظر النقدية الحديثة، إنجليزية وأمريكية، يظل مدهشاً فى شكله؛ هذا إذا وضعنا فى الحسبان جمهور الأدب الإنجليزى الأمريكى الكبير الموجود فى كل المستويات. إن د.هـ لورنس وفوكنر [1] جزء من ثروة القارئ الفرنسى العادى، فلماذا لا يكون على وعى إذن بالنقاد المعاصرين لهما؟ لقد سلخ شيكسبير مائة وخمسين عاماً كى يعبر المانش إلينا (ويالها من حالة تلك التى وصل عليها!) وعندما يسلخ ألبى Albee اليوم مائة وخمسين يوماً فحسب ليعبر المحيط الأطلنطى فإننا نتساءل: لماذا لا يأتى النقاد المحدثون معه؟.

---

(١) (١٨٩٧ - ١٩٦٢).

والنقطة الأولى التى تذكر فى هذا الصدد أن قليلين جدا من الناس مهتمون بالنقد، ونحن بهذا نطرح جانباً القارئ الذى يهتم حقا بالمقاييس التى يستخدمها فى اختيار الكتب والحكم عليها. وفى الوقت الذى تروق فيه رواية ما جمهوراً كبيراً تتجه الدراسة النقدية فحسب إلى ذلك العدد المحدود الذى يرغب حقا فى التفكير فيما يقرأ والتخطيط له، وبعبارة أخرى إلى المشتغلين بتدريس الأدب والمثقفين والنقاد. ولما كانت الحالة على هذا النحو، وكان الناشرون غير أبطال ؛ فإن من الطبيعى أن أعمالا من هذا النوع لا تسوّغ تكاليف ترجمتها. وهذه الأعمال متاحة بالطبع فى اللغة الإنجليزية، ولكن الجمهور الفرنسى القادر على قراءتها فى هذه اللغة أقل من الجمهور الإنجليزى والأمريكى القادر على قراءة نظيرها بالفرنسية. زد على ذلك أن الأمثلة المستخدمة فى هذه الأعمال تكاد تقتصر على الأدب الإنجليزى ؛ ففى الكتاب المشار إليه آنفاً إشارتان إلى بوللو فى مقابل ثلاث وعشرين إشارة إلى بوب، مع أن الأدب الإنجليزى ليس معروفاً فى الأغلب للقراء الفرنسيين، وأخيراً هناك اعتقاد واسع بأن المدرسة النقدية مرتبطة على نحو أو آخر بالأدب الذى يمدها بقضاياها ؛ فالطرق النقدية التى تناسب أدب شيكسبير أو كوليردج أو مرديث [١] لا تناسب أدب راسين [٢] أو لامرتين [٣] أو هويسمان [٤]. ويعتقد - بالحق أو بالباطل - أن هناك بالنسبة لأدب أية دولة طرقاً نقدية قومية تتصل بها. وهذا هو الحال بصفة خاصة فى فرنسا ذات التقاليد النقدية القديمة القوية، وذلك على الرغم من أن هذه التقاليد غير كافية فى بعض الأحيان. وتمثل هذه التقاليد كياناً من العمل يحتوى على قليل جدا من الأفكار المستعارة من نقد ما خارج فرنسا والمطبقة على النقد فيها. ويبدو أن عقدة السيادة الفرنسية التى ارسيت قديماً فى حقلى الفكر والفلسفة تحرم على الفرنسيين استيراد أفكار نقدية تساعد على الفهم على نحو أفضل.

---

(١) (١٨٢٨ - ١٩٠٩).
(٢) (١٦٣٩ - ١٦٩٩).
(٣) (١٧٩٠ - ١٨٦٩).
(٤) (١٨٨٤ - ١٩٠٧).

ويحسن الفرنسيون صنعاً - على كل حال - لو أنهم تأملوا المثال الإنجليزى - الأمريكى الذى يجعلهم أكثر وعياً بالمشكلات الموجودة فى نقدهم، ويبين لهم أن بعض أهدافهم وردود الفعل الموجودة لديهم ليست بدون أشباه فى أماكن أخرى. إن النقد الفرنسى يعانى أزمة خطيرة، يزيد فى خطورتها أنها ترقد تحت السطح، وأنها تعبر عن نفسها فى شكل حقائق الحياة أكثر مما تعبر عن نفسها فى أذهان الناس.

هل ينبغى أن يكون ثمة نقد؟ ماذا ينبغى أن يكون عليه موضوعه؟ ماذا ينبغى أن تكون عليه مناهجه؟ إن الموقف مضطرب جدا، والتشبث الأعمى بالتقاليد طاغ تماماً، وعدم المبالاة لدى قسم كبير من الجمهور كامل لدرجة أنه لا يفكر أحد أن يسأل مثل هذه الأسئلة، ولا يجرؤ على أن يسألها. والإنتاج اليومى للكتب هذه الأيام كبير لدرجة أن نقاد الأدب فى صحفنا لهم الخيار فى أن يكونوا متصوفين أو دجالين، مع أنهم حقيقة يكونون فى معظم الأحيان فى مكان ما بين الحالتين. ولأن هؤلاء النقاد يعانون نقصاً فى الصفة التى لابد أن تتوافر فى أى باحث حقيقى، فإن لديهم الاتجاه نفسه الذى لاحظته فى أمريكا، وهو حصر اهتمامهم فى الأدب الحديث. فالأدب الفرنسى يبدأ عندهم برامبو [1]. وقد سألنى أحدهم حقيقة منذ سنوات - وبمنتهى الجدية - هل كتاب «أميرة دى كليف» [2] La Princesse de Cléves يستحق القراءة ؟.

وقد قرأ المضطلعون بتدريس الأدب الأعمال الكلاسيكية لكنهم لم يعودوا متأكدين مما ينبغى أن يقوموا بتدريسه. هل ينبغى أن يقوموا بتدريس حياة الكاتب؟ أو التاريخ الأدبى للعصر المدروس وبالطريقة نفسها التى يدرّس بها تاريخ الاقتصاد؟ أو يقوموا بتدريس تاريخ الأفكار؟ أو فلسفة فن الكتابة ؟ أو سيكولوجية المؤلفين أو شخصياتهم ؟ أو مَوْلد الإبداع الأدبى؟ أو فقه لغة المعجم

(١) (١٨٥٤-١٨٩١).
(٢) لمدام دى لافايت (١٦٣٣-١٦٩٣) نشرت سنة ١٦٧٨.

الشـعرى؟ أو مـاذا؟ والـدراسـات النقـدية فى الواقع تتـناول كل هـذه الموضــوعـات، وتتناول كثيراً غيرها أيضاً.

وعلى كل حـال بدأت حركـة مناوئة للتطبـيق المبالغ فـيـه لنقد السـيرة الذاتيـة ذى الوضـع الثـابت الحصين فى فـرنسـا. وهى حـركة سلبـية على نحـو مـا، ولكنـها ليست عـديمة الأهمية بحـال. وتفضل هذه الحـركة الرجوع إلى العـمل نفسه كـما هـو الحال فـى النقد الأنجلو- سكسـونى المعاصـر. وقد ثبت أخـيراً أن حيـاة الكاتب لها فـائدة قليلة فى شـرح عملـه، وأن الأقوال الاسـتنتـاجية المتعـلقة «بالإبداع» تلقى ضـوءاً قليلاً على عـملية الإبداع نفسـها، وضـوءاً أقل على العـمل الأدبى الناتج عن هذه العـملية. وكل الذى يفـيده الدرس القـديم عن التـفاحـة التى تنتج التفـاح -والتى رأت فـيـه المدرسـة النقـدية فى القـرن التـاسـع عـشـر التـوضـيح الكـامل - أنه يجـعل الظلمـة أكـثـر ظلامـاً، لأن لغـز الخلق وأهـمـية الـتـفـاحة يـظلان دون حل على نحـو كـامل، وليس هـناك مـا يمكن أن يسـمى «سـبـبـاً» - إذا فكر المرء قليـلاً - فى أن شـجرة التـفاح ينبـغى ألا تثمـر إجّاصاً أو مشـمشـاً. وقد كـان سانت بيف مـسئـولاً أكـثـر من أى إنسـان آخـر عن هذا الخلط بين حـيـاة المؤلف وعـمله. والغـريب - مع هذا - أن مكانته لا تزال على حـالهـا. لا يزال سـانت بيف الـشـخـصـيـة العـامـة التى تقرر مصـير الأدب، والتى ثبّتت فى زمانها أقدام الحكـم الخاطئ تماماً عن بلزاك[١] وهـوجو [٢] وستـندال وتوكيفـيل [٣] وبودليـر. لا يزال هـو القـديس الرائد لمعظم النقـاد الفـرنسين. والحق أن الفـصـل الجـذرى بين عـمـل الكاتب والكاتـب نفسـه، والذى أظنه أنا شـخصـيا أمـراً مرغـوباً فيـه فى حالات كـثيـرة جدا، والذى فـرضـته المصـادفـة فى حـالات هـومـيروس ولوقـريطس وشـيكسـبـيـر، هذا الفـصل لا يزال بعيداً جدا على أن يكون مقبولاً بصـورة عامة فى فرنسا.

---

(١) (١٧٩٩ - ١٨٥٠).
(٢) (١٨٠٢ - ١٨٨٥).
(٣) (١٨٠٥ - ١٨٥٩).

وثمة أسباب عدة لهذا. فالناس - قبل كل شيء - يعشقون السير الذاتية التى يجدونها أكثر تشويقاً من أعمال الشخص الذى يقرأون عنه. وعلاوة على ذلك هم من البساطة بحيث يعتقدون أن المؤلف قد وضع فى عمله تلك المغامرات الدافئة التى تخيلها الكاتب سيرة حياته أو اكتشفها فى حياته. وحب الثرثرة التاريخية، والتفاصيل الغريبة التى يفضل أن تكون متصلة بالفضائح مسائل شرهة جداً لدرجة أنها لا تتطلب من الناقد أقل من أن يكون بطلاً إذا أراد أن يتخلص منها جميعاً. ويزيد فى صحة هذا الكلام أن بروست - على سبيل المثال- مع تنديده بسانت بيف قد أشار إلى هذه الأهمية الإنسانية العظيمة التى توجد فى أتفه الأقوال المأثورة وفى أتفه ثرثرة «البوابين». وعلى هذا النحو يبقى اعتبار الكاتب نفسه اعتباراً مهما، مع أن هذا نفسه متعلق باعتبارات تسمى هذه الأيام اعتبارات سيكولوجية. ويتعمق ناقد التحليل «النفسى» فى سلوك المؤلف ووجهة نظره، مفتشاً عن أمارات هذه العقدة أو تلك. وباستعراض العقد يمكن أن ينظر إلى العمل بسهولة على أنه تعبير عن سيكولوجية المؤلف على نحو مستمر بشكل أو آخر. ودراسة جان بول سارتر عن بودلير مثال من أكثر الأمثلة تدميراً لهذا المنهج «الشخصى». لقد أعادت هذه الدراسة بناء العالم النفسى لبودلير بطريقة تدعو إلى الإعجاب، ولكنها لم تفعل شيئاً لكى تشرح كيف كتب بودلير «زهور الشر» [1] بالذات، ولماذا كتبه، وما هو «زهور الشر». وليس من الصعب أن نرى التحكم الذى لا طائل تحته، والتخيلات غير الحقيقية التى يمكن أن يسلم إليها مثل هذا النقد، وذلك عندما يوضح الكتّاب الذين ماتوا من قرون - والذين يعرف شىء قليل عن ظروفهم - على مخدع المحلل النفسى. ويزيد من كونه كذلك أن قليلين جدا من النقاد لديهم قدرات سارتر بصفته عالماً نفسيا.

وحين نتحول عن هؤلاء الذين ينغمسون فى الأقوال المأثورة والذين يتركون أنفسهم لاندفاعات التحليل النفسى الطائشة، نجد بين النقاد الفرنسيين

(١) نشر هذا الديوان سنة ١٨٥٧.

اتجاهات أكثر ثباتاً فى السير على منهج السيرة الذاتية، وإن تنصلت منه فى الظاهر. والوظيفة المعترف بها في دراسة القوى الأساسية لبديهة الكاتب وبناء تفكيره ونوع حساسيته غالباً ما تقود النقاد إلى أن يضعوا العناصر المستخلصة من الشخصية التاريخية للكاتب والعناصر التى يكشف عنها فى إنتاجه الأدبى على المستوى نفسه من الأهمية، وقد يذهبون إلى حد تمييع ذلك فى أفكار غامضة عامة. ومرة أخرى نجد لدينا خلطاً بين الشخص وعمله. ويبدو لى أن الفكرة التى يعبر عنها بكلمة «اهتمام» - وهى بصفة عامة فكرة وجهة نظر الإنسان العامة - فكرة غامضة بل خطرة. وأشد من ذلك خطورة «الاهتمام» غير الواعى. وهذه الفكرة مشروعة بمقدار ما تجعلنا قادرين على تحديد روح العمل بناء على الهدف الذى يحققه هذا العمل، أو يصعّده، أو يعلن عنه فى آن واحد. وهى خطرة عندما تبنى مقدماتها وحججها المنتحلة على سيكولوجية الكاتب التى توصل إليها الناقد، والتى هى تعسفية على نحو أو آخر.

وأظل من جانبى على عداء ثابت لنقد السيرة الذاتية، اللهم إلا ما يكشف منه عن وجهة نظر الكاتب فيما يتصل بالمشكلات الاجتماعية، ومن ثم يسهم فى الدراسة الاجتماعية للأدب. وأكثر ما يصدمنى فى الأعمال الحديثة التى تسهم فى الموضوع - وبخاصة أكثرها بريقاً - أن العمل الأدبى نفسه ينحدر إلى أن يكون مجرد تكأة لمقولة نفسية أو فلسفية تنبو عنه فى الواقع ؛ إذ يكون الهدف هنا هو التعليق على الحالة الإنسانية، والكشف عن رؤية ميتافيزيقية. أو سيكولوجية معينة، هى رؤية الناقد لذاته. إنه دراسة عملية الإبدع الأدبى عموماً لكنه ليس شرح العمل. ويزعم النقاد أنهم يعودون إلى النص، ولكنهم فى الحقيقة يعالجونه على أنه مصدر لوثائق وأغراض وأمارات من كل لون. وهم يرون فى النص ما وراءه فحسب، أو ما هو أبعد منه أى «خطته»، وبعبارة أخرى يعالجونه كله على أنه خطوة ضرورية - على نحو آخر - نحو شىء آخر. ويبدو لى هذا النقد على أنه لا يستحق اسم «أدبى». وكل ما هنالك أنه يأخذ شواهده ونقطة انطلاقه من

الأدب. ومن الخير أن يسمى علم نفس أو علم أجناس أو ظواهر أو ما إلى ذلك مما هو عليه بالفعل. وهو يكشف عن النقص فى اهتمامه الحقيقى بالأدب بوضع كل أنواع الكتابة فى مستوى واحد، الأمر الذى يترتب عليه وضع ملاحظة خاصة مكتوبة بغير عناية وبسرعة إلى جانب نص مكتوب على أنه جزء من عمل منظم معنى به. ولما كان ما تعطيه هذه القطعة أو تلك من نواح نفسية أو غير ذلك هو المهم فإن خصائصها الأدبية لا يكاد يحسب لها حساب. وليس ثمة عناية توجه إلى بناء العمل أو هندسته. وكل ما يأتى من المؤلف يكوّم فى حطام من الإشارات التى لا يميز بينها أى حكم أدبى. وإذا زعم بعض رواد هذا النوع من النقد أنهم يهتمون بالبناء فإن هذا البناء على وجه التأكيد ليس بناء أدبيا.

وهكذا فإن من أخطر الاتجاهات فى النقد المعاصر هو اتجاه البعد عن الأدب. وقد رأيت – أنا – على العكس من ذلك – أن الواجب الأول على الناقد أن يركز كل اهتمامه على العمل الأدبى الذى أنظر إليه على أنه غاية فى ذاته.. غاية كاملة ومطلقة. وأعتقد، ككثير من الإنجليز– الساكسون، فى دراسة الأدب من الداخل بالتركيز على خصائصه الداخلية. وطبيعى أنه من الخطأ إهمال البيئة أو الحالات الاجتماعية، وينبغى ألايتجاهل المعنى التاريخى كذلك، مع أنه ليس من الضرورى الموافقة عليه. لكن على الناقد أن يعود دائماً إلى العمل نفسه وإلى العالم الأدبى الذى ينتمى إليه مادام هذا العمل يشكل وحدة مستقلة تبرر نفسها. ذلك لأن العمل الأدبى – قصيدة أو رواية – مكتف بنفسه ومزود بطاقته الخاصة، وهو يحتوى على مفاتيحه الخاصة. وتظهر هذه الصفات ببساطة عن طريق فحص النص، فالنقد يبدأ وينتهى على أنه تنوير النص؛ على أنه شرح النص explication de texte.

لكن ماذا نشرح؟ ذلك هو المجال الخاص للأدب الذى يكون قادراً فيه على إثارة متعة جمالية وتوصيل رسالة ذهنية فى الوقت نفسه. وهو أكثر الفنون جميعاً ذهنية فى تعبيره، وأكثر أنواع النشاط الذهنى جميعاً فنية. ويكمن لغز

الشعر على وجه الدقة فى قدرته على جمع الصوت إلى الإحساس، والفلسفة إلى الموسيقى. وكل الأدب شعر إلى حد ما. وهكذا يحاط الناقد بخطر من جانبين ؛ فمحب الفن يكتفى بالنقد الشكلى الذى يستخرج ما فى اللغة والإيقاع من ألوان الجمال بغض النظر عن المعنى، والفيلسوف يبحث عن المعنى ليس غير، والجمال نفسه يمده فحسب ببعض العناصر للوصول إلى نوع ما من التشخيص. وإذا كانت الفلسفة تتجه هذه الأيام إلى أن تصبح مختلطة بالأدب فليس ذلك سببا يسمح الأدب لنفسه من أجله أن يختلط بالفلسفة، ولا للنقد الأدبى أن يختلط بالنقد الفلسفى. وإذا كان للنقد أن تكون له قيمة ما فلابد أن يكون كاملاً، وعلى ذلك علينا أن نرسى فكرة «المعنى الأدبى». ولابد فى دراسة المعنى الثابت للعمل الأدبى وتشابك الموضوعات وأصول التطور أن يكشف الناقد فى توتر الفن وتوازنه عن هندسة رائعة وعملية فى الوقت ذاته. وهذه البلاغة العملية تفهم على أحسن وجوهها إذا وضعت بإزاء نماذج أدبية معينة أسهمت هذه البلاغة فى تشكيلها. إننا فى حاجة إلى إعادة تقويم «نقد الأنواع» Critique de genres وهو ما يسميه ويليك «النوع الأدبى». وعلاوة على ذلك – وهذه هى النقطة الثانية– ينبغى أن تكون الدراسة الفنية للعمل الأدبى مصحوبة بنوع من علم النفس يتناول تأثير العمل على القارئ، وهو ما تشرحه هذه الدراسة وتدافع عنه. ويتطلب العمل مجرد واقعية فى الذهن الذى يعيش فيه، والذى يصبح فيه تجربة لا يمكن الاستغناء عنها. وموضوع النقد هو إثراء هذه التجربة بتوفير أساس موضوعى لها. ولابد أن تقام صلة واضحة بين العمل الأدبى فى تماسكه الداخلى وبين التأثيرات التى يحدثها فى نفسية القارئ الذى يتجه إليه.

ليس لدى الناقد سبب إذن يجعله ينسحب إلى حالة من الصغار الذى لا فائدة فيه. وهو لابد له أن يحترم – بالطبع – التماسك والقيمة الخاصة للعمل الذى يدرسه، وألا يعدّه مادة لرغبته الخاصة فى الثرثرة. وعليه ألا يقلل من شأن هاتين الناحيتين، وألا يلجأ إلى عقدته المعتادة فى مواجهة الذهن المبدع. وعلى كلٍّ

فإذا كان دوره أن يكون قارئاً جيداً كما رأينا، فإن الكتب إنما كتبت من أجله. إن الكاتب يحتاج إلى جمهور لكى يحقق نفسه، أو لكى يبررها على الأقل. وثمة مشكلة إنتاج فى الأدب، وهى بعيدة عن أن تكون مجرد مشكلة اقتصادية. والناقد يمثل المستهلك. إنه يتغذى بالكتب، وهو الذى يتذوقها ويقدرها. غير أنه من المهمات الصعبة أن تستمع وأن تكون فى الوقت نفسه حكماً على ما تستمع إليه؛ أن تكون فاحصاً للأدب دون أن تتوقف أيضاً عن حبه.

❄ ❄ ❄



النقاد واستقلال القدرات

هانزمايير

«على الرغم من كل الشعراء الذين كتبوا دعاية فعالة لشعرهم فإنه ما يزال هناك كلام كثير يقال عن استقلال القدرات».

هارى ليفين

إن الدكتور ليفين على حق بالطبع ؛ فالكاتب الفاشل أو الساخط الذى يتحول إلى ناقد لكى يدلى برأيه الخاص فى عمل زملائه، أو لكى يدين هذا العمل لأنه لم يكتب على النحو الذى كان سيكتبه به هو نفسه، ليس مجهولاً أيضاً فى تاريخ الأدب الألمانى. ويستطيع المرء أن يستحضر فى هذا النطاق بعض الأسماء المعروفة جيداً. كتب كرستيان ديترشى جرابى [١] - على سبيل المثال - مقالة حمقاء بصورة غير معقولة سنة ١٨٢٧ عنوانها «الجنون بشيكسبير». وقد حاول فى هذه المقالة أن يقنع قراءه من الألمان بأن شيكسبير كان كاتباً مسرحيا ضعيفاً جدا، بذل فى كتابته مجهوداً أقل مما بذله كاتب مثل شيللر [٢]. ومن حسن الحظ أن جرابى كان من التعقل بحيث لم يخضع لمبادئه النقدية ؛ فأثر شيللر فى مسرحياته أقل من أثر شيكسبير. وبعد عشرين عاماً من ذلك التاريخ أخذ أتولودويج [٣] الطريق العكسى تماماً؛ فضحى بشيللر فى سبيل عبادة

(١) (١٨٠١ - ١٨٣٦).
(٢) (١٧٥٩ - ١٨٠٥).
(٣) (١٨١٣ - ١٨٦٥).

شيكسبير، وكتب أعمالاً لا نهاية لها معظمها عقيم، وهى تقليد لشيكسبير. ويظهر ذلك فى محاولة إيجاد صيغة لمسرحيات مثل ما كبث [1]، ومحاولة إيجاد شبه قريب قدر الطاقة بين مؤلف تلك المسرحيات وشيكسبير. وكانت النتيجة الوحيدة أنه ليس ثمة مسرح ألمانى الآن يخرج هذه الأعمال.

هذان مثالان مرعبان لنوع الخلط الذى يحدث عندما يحاول الكتاب الحقيقيون أن يقوموا بدور النقاد بنفس الطريقة التى يفعلها عارضو الكتب reviewers الذين لا يريدون أبداً أن يكونوا أى شىء آخر. وليس الأدب وحده هو الذى يتم فيه هذا ؛ ففى الموسيقى مثلاً يجد الإنسان نفايات مضحكة يكتبها إنسان عظيم مثل هوجووولف [2] فى محاولة لتحطيم السمفونيات العظيمة لبرامز [3].

هل نتبنى – إذن – كما اقترح الدكتور ليفين مبدأ استقلال القدرات بصفته شرطاً أساسيا للنقد الجيد ؟ تلك هى المشكلة الحقيقية. وعلاوة على ذلك، ما الدور الذى يقوم به الناقد داخل هذا الاستقلال ؟ هل تكون قدرته تقنينية، أو عملية، أو متصلة بالحكم ؟ ونحن إذا قصرنا أنفسا على تاريخ الأدب الألمانى وحده – مع أنه كان ثمة ولا يزال أمثلة مشابهة فى معظم الآداب الأوربية حسبما أرى – استطعنا أن نجد أمثلة للأنواع الثلاثة. وقد كان لكل واحد من هذه الأنواع فترة ازدهارها، وانتهت هذه الفترة فى كل مكان. وهكذا كان هناك اتفاق عام من عصر النهضة إلى عصر التنوير على أن الناقد لابد أن يقوم بدور القاضى. وقد كانت مهمته أن يفحص أعمالاً جيدة ليرى ما إذا كانت هذه الأعمال ترقى إلى مقاييس علم الجمال وعلم الشعر كما وصلتنا من العصور المتقدمة. وكان هذا هو الحال حتى زمن لسنج [4] ؛ إذ كان أرسطو هو محكه فى اختيار كل الأعمال الدرامية الجديدة. وليس معنى هذا أن لسنج كان مهتما بالجزئيات ؛ فقد تغلب على غرامه الخاص

(١) يظن أن شيكسبير فرغ من كتابة ماكبث سنة ١٦٠٦.
(٢) (١٨٦٠ – ١٩٠٣).
(٣) (١٨٣٣ – ١٨٩٧).
(٤) (١٧٢٩ – ١٧٨١).

بشيكسبير فأعلن فى رقة أنه المثال الكامل للمدرسة الأرسطية. لكن هذا الموقف النقدى أصبح لا يمكن الدفاع عنه سنة ١٧٧٠. وقد رأينا فى وقتنا هذا برتولت بريشت [1] يستخدم كل عبقريته بصفته كاتباً مسرحيا، وكل مضائه بصفته مفكراً، فى إرساء الحاجة إلى «فن الدراما والدراما غير الأرسطية». وفور سقوط قوانين علم الجمال انتهى نفوذ الناقد الذى يتعلق بالحكم.

لقد حولت الكلاسيكية الألمانية المتمثلة عندئذ فى جوته وشيللر الناقد إلى مقنن. وكان هذان الكاتبان استثناء من حيث إنهما كانا ناقدين لهما أهمية حقيقية، لدرجة أن بندتوكروتشه [2] قال متندراً إنه مستعد للاعتراف بنقد شيللر، ونفى شيللر الشاعر إلى سجن «ما ليس شعراً». ومع ذلك لا يمكن الزعم بطريقة جدية أن المبادئ الجمالية الكلاسيكية الألمانية بقيت فيها الآن أية قوة تقنينية. ولا يزال يوجد فى البلاد الاشتراكية فحسب الآن هؤلاء الذين يصرون على أن الأدب الاشتراكى لابد أن يتطور فى المستقبل على أساس المقاييس الكلاسيكية، وذلك بحجة أن الكلاسيكية - وبخاصة عندجوته - تمثل ذروة الوعى الجمالى البرجوازى فى وقت كانت البرجوازية فيه ما تزال طبقة صاعدة. وقد كان هذا دائماً رأى جورج لوكاتش، وذلك على الرغم من أنه لا يمكن أن يقال على وجه الدقة إن نتائجه الأدبية أثبتت حيوية هذه المقاييس الجمالية التى نجحت عند ويمار بين سنتى ١٧٩٠، ١٨٠٥. ولا يمكن الزعم كذلك أن تطبيق لوكاتش لهذه المقاييس كان موفقاً تماماً. لقد أدى إلى تناقض ذهنى يبلغ درجة الاستحالة حين يفتح توماس مان أو فرانز كافكا الباب لمؤلف فاوست فى حين يطرح كاتب براغ خارجاً بصفته متعفناً. وكل هذا باسم النقد المعتمد على مقاييس كلاسيكية.

كان يوماً حزيناً فى الأدب الألمانى ذلك الذى ثار فيه الرومانتيكيون من أمثال

---

(١) (١٨٩٨ - ١٩٥٦).
(٢) (١٨٦٦ - ١٩٥٢).

فردريش شليجل (١) ونوفاليس (٢) على كلاسيكية ويمار، وأعلنوا أن الناقد لابد أن يكون لديه اختصاص عملى، وأنه سيقع عليه هو نفسه فى المستقبل عبء كتابة كل أنواع الآداب. كان ذلك بداية لتلك النظرية الرهيبة التى كان على النقد أن يصبح بها عملاً فنيا : الشعر يتولد من تأمل الشعر. وتجلى أثر ذلك على النقد الصحفى الدارج فى صورة تدفق نقدى شنيع ولزج ومتميع من الناحية العاطفية. ولم تكن الأعمال تنقد بقدر ما كان يتغزل فيها. وقد صعدت هذه اللعنة إلى فضيلة سياسية تحت حكم الدكتور جوبلز (٣) والرايخ الثالث. لقد أثارت البقايا الباقية للفن والنقد الأدبى وزير دعاية هتلر لدرجة أنه حرمهما فى الحال وصرح فحسب بما كان يسمى Kunstbetrachtuhg ومعناه الحرفى «مراقبة الفن»، ونتيجة لذلك أفسح النقد المجال «لأغانى العشق». ومع هذا فإن ناقداً موهوباً مثل ألفرد كير (٤) – وهو من أتباع الرومانتيكيين بزعمه هو نفسه – تشبث بهذه الخرافة الجمالية التى أصرت على أن الناقد هو نفسه كاتب أصيل. وقد تمسك كير بإصرار وعناد بأن موضوع أعماله النقدية لم يكن مهما على الإطلاق، وإنما كان المهم كل الأهمية أنه «ألفرد كير» قد وقع على كتاب جديد أو مسرحية جديدة مما أعطاه سبباً لكتابة قطعة نقدية جميلة. وذلك هو المكان الذى تلتقى عنده الأضداد. كان ألفرد كير ناقد برلين وكارل كراوس (٥) ناقد البندقية عدوين لدودين، ومع هذا نظر كراوس كذلك إلى نفسه بصفته مبدعاً نقديا أو ناقداً إبداعيا.

لقد عدنا إذن من حيث بدأنا، وتصرف الناقد بصفته قاضياً ومقنناً، ورئيس حكومة، وها نحن أولاء مع هجين عقيم من الناقد والكاتب المبدع. هل يمكن أن يقول المرء حقيقة إن الفصل بين القدرات كان يستحق كل هذا العناء ؟ وقد يكون

---

(١) (١٧٧٢ – ١٨٢٩).
(٢) (١٧٧٢ – ١٨٠١).
(٣) (١٨٩٧ – ١٩٤٥).
(٤) (١٨٦٨ – ١٩٤٨).
(٥) (١٨٧٤ – ١٩٣٦).

من الجوانب السلبية فحسب أننا توصلنا إلى إدراك أن أية محاولة لإعطاء الناقد وظيفة محددة فى الحقل الأدبى تواجه بصعوبات عملية. وقد خرجنا عن طريق النظر إلى أرسطو باحترام. إننا نحاول - نحن رجال القرن العشرين ، بصفتنا نقاداً وآدميين عاشوا حرباً عالمية وحربين فى كثير من الحالات أن نشق طريقنا إلى أسلوب جوته فى الكتابة دون أن نهتم اهتماماً كبيراً بما لديه من علم الجمال. ولا شىء يثير شكوكنا أكثر من رؤية النقاد منغمسين فى ذلك الشعر المزيف الذى يتحقق على حساب الوضوح وعلى حساب الأمانة أيضاً فى أحوال كثيرة.

ما المبادئ النقدية التى ينبغى أن ترشدنا إذن ؟ لقد قرأت مقالة الأستاذ ستينير عن «المعرفة لإنسانية» باهتمام بالغ وتعاطف نفسى كبير، لكننى أتساءل عما إذا كان على حق فى اعتقاده أنه من الممكن إقامة حد فاصل بين طرق عمل المؤرخ الأدبى والناقد الأدبى. ولا يكفى أن نشير إلى الاحتراس الذى يشرح به المؤرخ أو عالم اللغة النص، وذلك لأن أى نقد للأدب لا يضع النص فى سياقه التاريخى وتفسيره من ناحية البناء نقد ردىء. بل إننى أقول بعد زمن معقول فى منصب أستاذية تاريخ الأدب فى الجامعة إن البحث فى مجال تخصصى محكوم عليه بالعقم إذا لم يهتم بمساعدة الشباب على أن يجدوا نافذة إلى الماضى من خلال تجربة الحاضر. لقد ألقى توماس مان محاضرة عن «فلسفة نيتشة [1] فى ضوء تجربتنا» وذلك فى مؤتمر زيوريخ لرابطة الكتاب الدولية سنة ١٩٤٧. ولا أظن أن المؤرخ الأدبى أو الناقد الأدبى يستطيع فى الوقت الحاضر أن يفسر لنا الأعمال الأدبية دون محاولة لوضعها فى «تجربتنا» هذه، سواء فى ذلك الأدب المعاصر والأدب الماضى.. يقول الدكتور ستينير «لا يمكن أن نتظاهر بأن بلسن لا صلة له بالحياة المسئولة للخيال». إنه محق فى ذلك تماماً، وينطبق ما يقوله على المؤرخ الأدبى بمقدار ما ينطبق على الناقد. ولا يستطيع الباحث فى الأدب الإنجليزى ولا الناقد المسرحى - هنا فى ألمانيا - فى المستقبل أن يعالج «تاجر البندقية» [2]

(١) (١٨٤٤ - ١٩٠٠).
(٢) يظن أنها كتبت سنة ١٥٩٦.

بسذاجة على أنها مادة أدبية خالصة. كذلك لا يستطيع المرء أن يتجاهل كتابات رتشارد واجنر (١) ضد السامية أو خطابات رلكة فى مدح موسولينى (٢).

ما وجهة النظر السليمة بالنسبة للناقد اليوم ؟ لقد تفضل محرر الملحق الأدبى للتايمز فدعانى لعرض أساليبى فى العمل بصفتى ناقداً ومؤرخاً للأدب، وأن أبدأ بتقرير ما إذا كان للأدب الأمريكى والإنجليزى تأثير عليها. ولقد جاءت هذه الدعوة فى وقت مناسب تماماً. وذلك لأننى شعرت فعلا أننى كنت أرد على هذا السؤال منذ بضعة أسابيع فى مناسبة مختلفة عن هذه المناسبة تماما. كان زميلى الدكتور ديمتز قد عرض عملاً عن «النقد الجديد» ألفه دارس ماركسى من برلين الشرقية فى صحيفة هومبورج،وقد بنى اختياره للموضوع على أسس فيها شىء من السخرية، وهى أن النقاد أمثال جورج لوكاتش وهانز مايير لم يعترفوا حتى الآن بالفعل بشىء خارج الأدب الألمانى عدا تقاليد الأدب الفرنسى والتراث الكلاسيكى. وهذا، فى عمومه صحيح، ولكنه لم يكن محقا كلية فيما يتصل بى. ولا مجال هنا لمناقشة مدى تأثرى بالأدب الإنجليزى والأمريكى، وكل ما استطيعه أن أوجه القراء إلى أعمالى ذاتها، وقد أذكرهم بأنه لم يكن محض مصادفة ذلك الذى جعلنى أكتب منذ حوالى عشر سنوات سلسلة من الدراسات عن فيلدنج وسموليت (٣) وستيرن (٤).

ولكن ماذا عن النقد الأنجلو - ساكسونى ؟ لابد أن أعترف بأن تأثيره كان سلبيا علىّ بعامة. كان حكمى على الأعمال الأدبية منذ البداية متعارضاً بشدة مع حكم ت.س. إليوت. وإذا كان علىّ أن أشير اليوم إلى منهج من المناهج التى تواجهنى بصفتها أبعد الطرق عن طريقتى الخاصة فى العمل فإننى أشير إلى «النقد الجديد». وأجد منذ البداية أن صلتى بالأعمال الأدبية تتعارض مع أقوال

---

(١) (١٨١٣ - ١٨٨٣).
(٢) (١٨٨٣) - ١٩٤٥).
(٣) (١٧٢١ - ١٧٧١).
(٤) (١٧١٣ - ١٧٦٨).

قالها ت.س. إليوت من مثل : «ينبغى ألا يكون لدى الناقد الأدبى مشاعر سوى تلك التى تثار مباشرة بواسطة عمل أدبى ما» أو الآتى : «إن النقد الأمين والتذوق الحساس إنما يتجهان إلى الشعر لا إلى الشاعر». وعندى أن هذه الطريقة ترتطم دائماً بأنها تخالف قوانينها ذاتها ؛ وذلك لأن إليوت وتابعيه على وعى تام بكل الحقائق التاريخية المتصلة بتأليف العمل المطروح للدراسة، وبحياة الكاتب، وبالظروف التاريخية. ويحرّم هذا الوعى من الناحية النظرية بصفته أمراً غير صاف، غير أنه بمجرد أن يبدأ «النقد الجديد» فى العمل يفتح الباب الخلفى على مصراعيه، ويسمح لهذا الوعى بالدخول من جديد.

وفى مقابل ذلك كان لدىّ اهتمام كبير بالأعمال النقدية التى كتبها إدموندولسن ورتشارد هوجارت. هل أعترف إذن أن النظرة «الأنجلو - سكسونية» إلى الأدب قد قدمت شيئاً إلى طرائقى الخاصة فى العمل ؟ ربما كانت قد فعلت ذلك بالنسبة للأعمال المعاصرة أقل مما فعلته بالنسبة للبحث الأدبى التاريخى. وفى الوقت الذى وقف فيه عدد من دارسى الأدب فى ألمانيا وسويسرا بجانب نوع من النقد الجديد يسمى Dichtungswissenschaft أو «علم الأدب» - ليحل محل الأسلوب القديم فى تاريخ الأدب - كنت أبتهج المرة تلو المرة إذ أرى زملائى فى الأقسام الألمانية فى الجامعات الإنجليزية والأمريكية يعلقون اهتماماً على دراسة حياة المؤلف وعصره، ويترددون فى الانغماس فى أى تفسير لايعتمد على المعلومات التاريخية المعمقة.

وتبقى مع ذلك قضية كيف نفسر مثل هذه الصلات التاريخية. وهذه هى النقطة التى أختلف فيها مع زملائى «الأنجلو - ساكسون»، مع أن خلافى ليس معهم جميعاً. وقد تعلمت كثيراً فى هذا الموضوع من جورج لوكاتش. إننى لا أكتفى بدراسة الحقائق التاريخية دون محاولة تفسيرها بصفتها «صلات»، كما أننى لا أظن أن تاريخ الأدب الأوربى فى القرنين الأخيرين يمكن أن يفهم دون النظر إلى المراحل المختلفة فى تطور المجتمع البرجوازى، تلك المراحل التى تحدد معالم

هذا المجتمع. ومن المسلم به أن لوكاتش اكتفى فى معظم الحالات بالبحث عن معالم التقدم الاجتماعى أو الانهيار الأيديولوجى، وذلك فى أعمال معينة لجوته وتوماس مان وبلزاك وفلوبير، ولكن بما أن المحرر الأدبى سألنى عما إذا كانت مبادئى النقدية قد تطورت على الإطلاق خلال عملى فإننى مضطر إلى القول بأن طرائقى قد اتجهت باطراد إلى أن تصبح مستقلة عن طرائق لوكاتش، ولا أستطيع بعد الآن أن أقبل طريقته فى شرح صلة العمل الفنى ببيئته التاريخية دون أن تؤخذ التفصيلات التى تجعل منه عملاً فنيا فى الحسبان. لقد حددت التجارب التاريخية معالم كل رواية من روايات جوته، لكننى لا أستطيع إلا أن أفسر «ألام فرتر» تفسيراً مختلفاً عن تفسيرى لموضوع «اختيار الأنسب».

وينبغى التسليم بأن مجموعة من القواعد الجمالية التى ما يزال واضحاً أن لها مشروعية عند لوكاتش قد أصبحت غير مجدية بالنسبة لتجربتى. ولا أرى أن التفرقة بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية قد أدت إلى وضع مقاييس لها قيمة حقيقية يقاس بها التاريخ الأدبى الأوربى. وعلاوة على ذلك فإننى أشعر مثل بريشت – الذى يختلف أيضاً مع لوكاتش فى تلك النقطة – أن مقاييس الواقعية والانتشار (Volkstumlichkeit) أثبتت أنها لا تساعد الدارسين. وهذا كله دون حاجة إلى ذكر أفكار غامضة مثل فكرة Parreilichkeit أو «وجهة نظر الحزب» التى انتهت إلى النظرية لا إلى النقد. ومن العدل أن يقال إننى فى محاولتى فهم الأعمال الأدبية وشرحها كنت فى البداية متأثراً بصفة رئيسية بتوماس مان وجورج لوكاتش. ولقد توازن ذلك على نحو مفيد بتعرفى على بريشت. غير أننا وصلنا الآن إلى النقطة التى يصبح من الممكن لديها أن نتساءل عما إذا كان بريشت فى نقده قد حقق شيئاً أكثر من الدعاية لكتاباته الخاصة، وذلك على الرغم من أنه كان يعتقد بأمانة أنه حقق مقاييس نقدية لأدب المستقبل كله.

ومع ذلك هناك شىء أو شيئان أعتقد أننى تعلمتهما عبر السنين من عملى بصفتى ناقداً، فأولاً أصبحت أدرك أن الماركسيين أنفسهم لا يستطيعون أن يفسروا النص الأدبى قبل أن يفهموه فهماً دقيقاً، ويعرفوا ماذا كان المؤلف

يحاول أن يقول، وما الذى استطاع أن يوصله. وشىء آخر تعلمته من تاريخ الأدب، ومن صلاتى بمؤلفى عصرى، وهو أن أى تقديم يقوم به الفنان لعمله الخاص يمكن أن يقوم بدور شيق وضرورى فى تفسيره النقدى، ولكن ينبغى ألا يعلق الناقد أهمية قصوى عليه، فما يهدف توماس مان إلى توصيله فى «الجبل المسحور» وما يجده الناقد الحديث فى قراءته له أمران مختلفان. وأعتقد علاوة على ذلك أن أى نقد يكون غير أمين بصفة أساسية إذا لم يجعل شخصية الناقد نفسه ومكانته فى العالم جزءاً لا يتجزأ من التحليل الأدبى. إن النقد لا يتصور دون تصوير واع للصلة التاريخية بين الناقد فى عصره والمؤلف فى عصره. وأخيراً -وهذه هى النقطة التى يظهر فيها التناقض من جديد مع ت.س. إليوت - لا أستطيع التفرقة فى معالجة العمل الأدبى بين مسألة الوظيفة ومسألة المعنى الجوهرى. وقد شرح الدكتور ستينير بالفعل ما يقصده بذلك فى مقالته. وهذا يمثل فكرتى أيضاً.

وهكذا فإن الذى يهمنى أكثر ما يكون بالنسبة للكتاب المعاصرين وبالنسبة للأعمال المعاصرة هو أن أكون على وعى بأن هناك محاولة مؤكدة بنسيج من الوظيفة والمحتوى معاً. ولذا فإننى أجيب عن سؤال المحرر الأدبى بالنسبة لما يعنينى من الأعمال الحديثة بقولى إنه منذ أن مات بريشت بدأت أنتظر كل عمل من أعمال فريدريش دورنمات (1) الجديدة بفارغ صبر، كذلك يهمنى على التأكيد كل عمل جديد لسارتر، وأتعطش لقراءة رواية جنترجراس (2) القادمة، وأنتظر فى حرص مسرحيات جديدة لكتاب مسرحيين إنجليز من أمثال بنتر (3) ووسكر(4). فهل يبدو هذا أنه صيغ على هوى الإنسان أو أن وراءه وجهة نظر نقدية وأخلاقية أيضاً ؟ أرجو أن يكون أكثر من مجرد هواية.



(١) ولد سنة ١٩٢١.
(٢) ولد سنة ١٩٢٧.
(٣) ولد سنة ١٩٣٠.
(٤) ولد سنة ١٩٣٠.



هل المنهج العملى ضيق المجال

إميليو كاكى

أعتقد أن خير وسيلة لتوفير الحيز ولتحقيق الوضوح هى الإجابة عن أسئلتك الخمسة قبل كل شىء ثم التعقيب ببعض الملاحظات القصيرة العامة. ومن هنا أتى لإجابة سؤالك الأول. لقد كان للنقاد الإنجليز والأمريكان تأثير على صياغة أفكارى وتطورها. وقد أصبحت صلتى بهم ضرورية على نحو متزايد. ويرجع ذلك إلى حقيقة أنى كنت بالفعل فى العشرينات من عمرى مهتما بالأدبين الإنجليزى والأمريكى. فى ذلك الوقت كنت أترجم كتاب شيللى [1] «دفاع عن الشعر» وكان من السهل علىّ عندئذ أن الاحظ كيف أن أفكاراً معينة من أفكار ج.ب.فيكو (التى يعتمد عليها «دفاع عن الشعر» عن طريق الفلسفة الألمانية) قد اكتسبت حيوية جديدة فى «جماليات» بندتوكروتشه التى كانت قد بدأت يومها فى الإعلان عن نفسها.

وحين كنت أدرس الرواد الرومانتيكيين فى إنجلترا كان من الطبيعى أن أوثق علاقتى بكوليردج.. وفيما يتصل بأهمية الإنتاج النقدى لكوليردج – والتى لا تقل عن أهمية إنتاجه الشعرى – شجعتنى المحاولة التى قدمها لى س.هـ. هرفورد بجامعة مانشستر بمقالة كتبها فى «المانشستر جارديان» فى ٤ يوليو سنة ١٩١٩ عن كتاب نشرته عندئذ وأعيد طبعه بعنوان «كبار الرومانتيكيين الإنجليز» وللمنهج النقدى الذى كنت أحاول أن أتبعه جذور فى فكر فيكو ودى سانكتس [2]، وكروتشه، ولكن ليس ثمة ما يناقض هذا المنهج فيما تعلمته بعد

---

(١) (١٨٩٢ – ١٨٢٢)، وقد نشر كتاب دفاع عن الشعر سنة ١٨٢١.
(٢) (١٨١٧ – ١٨٨٣).

ذلك من مجموعة نقاد آخرين ومن الفن المجازى. ومن بين هؤلاء النقاد - من الإنجليز - والتر بيتير والنقاد الذين يسمون «المعطوبين» (١) انتهاء بأرينست دى سالنكورت (٢) وكينيث كلارك (٣) وفيرجينيا وولف (٤). ومن بين الأمريكان بو(٥) ومن أتى بعده أمثال ماثيسين (٦) وبيرينسون (٧) وإدموند ولسن.

وليس ثمة تناقض بين وجهة نظرى النقدية التى تعتمد بالضرورة على وجهة نظر فيكو وكروتشه ودراسة النقاد الآخرين الذين يستمدون من منابع أخرى. لقد - عُدَّ - كروتشه دائماً مفكراً وناقداً منظماً وصارماً للغاية ؛ ومع ذلك أعجب بكتب مثل كتاب «رسامو عصر النهضة الإيطاليون» الذى ألفه ذلك العملى ذو الموهبة العالية بيرنسون. وقد بلغ فى إعجابه حداً قارن فيه هذا الكتاب بكتاب دى سانكتيس «تاريخ الأدب الإيطالى». وعلى الرغم من أنه كان عدواً لكل «الجماليين» «والمعطوبين» فقد كتب فى كتابه Aesthetica in nuce الذى نشر سنة ١٩٢٨ الكلمات الصارخة الآتية :

> «إن أعظم الأفكار التى دارت حول الفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لا توجد فى أعمال الفلاسفة أو الكتاب الذى يحترفون الكتابة عن علم الجمال، بل توجد عند نقاد الفن والشعر أمثال دى سانكتيس فى إيطاليا، وبودلير وفلوبير فى فرنسا، وبيتير فى إنجلترا وهانسلك وفدلر فى ألمانيا. وهؤلاء -ليس غير - هم الذين عوضونا عن التفاهات الجمالية الموجودة عند الفلاسفة «الإيجابيين» وعن ألوان الغباء المطلق الموجودة عند من يسمون بالمثاليين».

---

(١) أمثال جورج مور (١٨٥٢ - ١٩٣٣) وأوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠).
(٢) ولد سنة ١٨٧٠ ولم أعثر على تاريخ وفاته.
(٣) ولد سنة ١٩٠٣.
(٤) (١٨٨٢ - ١٩٤١).
(٥) (١٨٠٩ - ١٨٤٩).
(٦) لم أعثر على تاريخ ميلاده ولكنه توفى سنة ١٩٥٠.
(٧) (١٨٦٥ - ١٩٥٩).

ويغريني سؤالك الثاني بالدخول في تفصيلات أوسع عن صلاتي بالنقد الأمريكي والإنجليزي مما أشرت إليه بالفعل. لقد كنت معجباً على نحو خاص بالنغمة الواضحة والتناول الصافي عند الإنجليز برفضهم الإذعان لإغراء البلاغة، ولتبني وسائل نظرية معقدة، ولمعالجة وجهات نظر تعليمية ثقيلة. وقد أخذتُ بتفضيلهم الاقتراب من «القارئ العادي» كما عبرت فيرجينيا وولف، واستخدامهم المطرد لما «بين السطور»، والمذاق السحري للسخرية الذي لم يحطم أبداً - بالرغم من ذلك - الإحساس الحي بالصلات الإنسانية المتبادلة. إن النقد الإنجليزي لا يتحلى كله دون استثناء بهذه الفضائل، غير أنني كنت قادراً على الدوام على أن أستمد منه كثيراً من الارتياح والفائدة.

ولابد أن أضيف إلى ذلك أن تقاليد المقالة - وهي قوية جداً في إنجلترا - لا تقتصر على القوالب الخيالية والوهمية التي ابتدعها أديسون [١] ولام [٢] وستيفنسون [٣] وبيربوم [٤] وفيرجينيا وولف وأوصلوها حد الكمال. وكان لابد أن يفيض شيء من حيوية هذه التقاليد الحميمة وجلالها في المقالات المكتوبة عن الموضوعات النقدية والأدبية، أو على الأقل في أفضل هذه المقالات. ومن المؤكد أن الجلال الرائع للأسلوب والفيضان المشرق لخير ما كتب في النقد الإنجليزي لا يمثل قيمة خارجية وزخرفية فحسب، بل يمثل جزءاً لا يتجزأ من ذلك النقد لا يمكن فصله عن جوهره الفكري، ولا يمكن حقاً فصله عن حقيقته.

ولا أعتقد - فيما يتصل بهذا - أن وجهة النظر «الأنجلو - سكسونية» في تناول الأدب والفن يمكن أن تختلف بالطبيعة عن تلك التي يمثلها النقد الذي يعتمد على تقاليد ثقافية أخرى. إن الناس يطلبون من الفن والأدب شيئا واحداً ليس غير. وهو دائماً نفس الشيء، ولكنه دائماً شيء جديد، وهو لا يمكن أن يكون غير

---

(١) ١٦٧٢ - ١٧١٩.
(٢) ١٧٧٥ - ١٨٤٣.
(٣) ١٨٥٠ - ١٨٩٤.
(٤) ١٨٧٢ - ١٩٥٦.

ذلك، ولو كان غير ذلك لوجب علينا ألا نجد أهمية لأجا ممنون[1] والجورجيكز[2] والبارثينون[3] والرسم الصينى القديم. لكننا نجد كل ذلك عظيم الأهمية. ولكى نعطى مثالا آخر نقول إن بحث «فى الإبداع»[4] يبدو لنا من الحيوية كأنه كتب أمس فقط.

والشىء الذى يبدو فى حالات كثيرة على أنه قواعد نقدية مختلفة، أو شىء لم يكتشف بعد، ليس أكثر فى الحقيقة من مقياس للمعنى أو قيمة مسلمة لتكوين أحكام جمالية، مع أن ذلك لا صلة له بعلم الجمال. حقاً إنه يعكس أحياناً إثارة أصيلة ونبضات حية جديدة توجد فى الحقيقة الاجتماعية، أو الحقيقة السياسية، أو أية حقيقة أخرى فى العالم الحديث، غير أن مكانها الحقيقى إنما هو فى المجال العملى، وعندما يؤتى بها لتطبق على مجال الجماليات والنقد – فنياً وأدبياً – أى لتطبق فى مجال تأملى فإنها لا تزيد عن مجرد أخطاء.

ولندع جانباً ألوان التطرف الأخلاقى والإصلاحى المباشرة القديمة ؛ فمن الممكن أن يشير المرء اليوم بصفة خاصة إلى نظام كامل من ألوان التطبيق لهذه القواعد التحكمية التى تبنى فى معظمها على أسس عملية. فثمة الحتمية الماركسية، وثمة النظرية «الدعائية»، وثمة أيضاً «الفرويدية العملية» وذلك على الرغم من أهميتها العظمى وقيمتها فى ذاتها، وثمة السم الزعاف الموجود فى خرافة «التجديد بأى ثمن» وجنونه. وهذا يتصل بجنون آخر هو جنون «التجريبية» التى كنا نتوقع منها (عن طريق استخدام صيغ مناسبة كصيغة «مدرسة الملاحظة» مثلاً école du regard) ألواناً حاسمة من التجديد فى الرواية والشعر الغنائى والمسرحية، مما يمكن أن ينبع فحسب من الإلهام الفردى. وثمة أخيراً تلك الأنواع و«التوليفات» المتعددة للإزعاج الوجودى، والأمين منها وغير الأمين.

---

(١) لأسخيلوس.
(٢) لفيرجيل.
(٣) معبد أثينى.
(٤) للونجينوس.

ويبدو لى من خلال مجرى الزمن أن هدف النقد - على الرغم من ذلك - كان ولا يزال أبسط وأكثر ثباتاً مما قد يبدو عليه فى تغير القوالب والمناهج وتصادمها وتباعد التقاليد الثقافية. ولو حاولنا مثلاً أن نضع دى سانكتيس فى مكانه من صورة النقد اليوم بالنسبة لنوعين مختلفين من التقاليد الفرنسية و«الأنجلو - سكسونية» نجد أقرب جارين له هما سانت بيف وبيتير. ومن المدهش أن الأستاذ ويليك قد فضل حديثاً أن يضع إلى جواره تين لا سانت بيف، وذلك لأخذهما معاً عن هيجل، ولكن الحقيقة أن دى سانكتيس - حتى فى أكثر حالاته بدائية وعدم نضج - لم يسمح قط لما أخذه من هيجل أن يقوده كما قاد تين إلى تطبيق نظرية هيجل تطبيقاً «سببياً» ميكانيكياً.

وليس ثمة ما يشير بالطبع إلى ما يقرب دى سانكتيس من سانت بيف فى حبه للتفصيلات السيكولوجية والبيوجرافية، كما أنه لا توجد أية آثار لديه من ذلك الانقباض وذلك الولوع المرض بالشىء الجميل (مع التأكيد على علامة التعريف) مما نجده لدى بيتير، وهو اسم لا يمكن أن يكون سانكتيس قد سمع به. على أن ذلك يقلل فى أهميته عن حقيقة أن نقاد القرن التاسع عشر العظام الأعلام الثلاثة هؤلاء قد اشتركوا فى موهبة واحدة أساسية إلى حد ربما لم يتكرر بعد ذلك قط. وهذه الموهبة هى تحديد المحور الجوهرى لكل من الشخصية والعمل الفنى، وذلك عن طريق التحليل، والتوثيق، والطرق التفسيرية الأخرى، وبالمثل عن طريق الحيوية الكاشفة التى يشيع فيها الشعور الجمالى والحكم التاريخى على نحو كامل.

ولقد كنت مهتما بمحاولة وضع وجهة النظر النقدية المعتمدة على ما تعلمته من النماذج التى ذكرتها فى أحسن صورة محسوسة تستطيعها قدراتى أكثر مما كنت مهتماً بوضع هذه القواعد فى صورة نظرية. وبدا لى أن التغيرات فى الاتجاه لم تكن ضرورية بقدر ما كان التوحيد والإثراء ضروريين. ومن هذه المحاولات دراساتى فى تاريخ الفن التى اتخذت من بيرنسون فيها رائداً لى، وبخاصة فيما

يتصل بإحياء العبقرية الخيالية الأوربية التى تمثلت – بعد العصر الذهبى الإغريقى – فى النهضة الإيطالية، وذلك على الرغم من أن كثيراً من النقاد الذين لاحاجة لذكر أسمائهم يميلون إلى إنكار فوائد عصر النهضة على قدر ما يستطيعون.

غير أن إنتاجى وإن لم يكن تطويراً أو بديلاً لاتجاهات الآخرين وقواعدهم، يمكن النظر إليه بصفته محاولة مستمرة فى سبيل مزيد من الوضوح ودقة التعبير. ولقد ذكرت بالفعل أن أسلوب المقالة النقدية عندى هو ضمان لحقيقة وحيوية الانطباعات والأفكار المطروحة فيها. وهو فى الحقيقة جزء جوهرى من تلك الحقيقة وتلك الحيوية.

ما الذى يراد من الشعر والفن والأدب؟ يستطيع المرء أن يعيد فحسب ذكر تلك الإجابة القديمة التى أرضت جوته وتولستوى – وهى دائماً الإجابة نفسها: يريد الإنسان الحقيقة من الشعر والأدب. وهى ليست حقيقة عملية بل حقيقة مثالية موضوعة فى صيغة تحمل كل معالم الزمن، لكن لها قوة مشروعة تتجاوز الزمن وتعبره. وهى تحافظ على كل الاهتمامات العليا للتجربة الإنسانية.

أما بالنسبة لسؤالك الخامس والأخير، وهو خاص بالكتاب والأعمال التى عبرت عن هذه الحقيقة فى أسمى معانيها فى كل زمان ومكان فيمكن أن أجيب عنه بكتابة كتاب ترجمة شخصية طويل وممل، ومن المستحيل – لحسن الحظ – أن اكتبه هنا. إننى سأقتصر على أسماء بعض الكتاب الأجانب الذين عاشوا فى زمننا وهم بروست، ومان، وميوسيل، وكافكا، وفيرجينيا ولف، وجويس، وفاليرى، وإليوت. ولابد من التسليم بأننا إذا كنا قد عانينا كثيراً من ويلات الحروب والدكتاتورية والثورات منذ أوائل القرن فإنه كان من حسن الطالع أن نتابع رحلة الحياة فى وقت كان هؤلاء الكتاب ينتجون فيه أعمالهم.

وهناك مسألة وردت فى الملحق الأدبى للتيمز (٢٦ يوليو ١٩٦٣) ولم تفت قطعاً هؤلاء الذين يحاولون وضع الأمور متجاورة، بل إنهم أكثر من ذلك خصوها بنوع من «التحذير» أو «التبرير» الصحفى. لقد لاحظوا من بين ما لاحظوا بحق

«أن نقاد الدرجة الأولى أندر من كتاب الدرجة الأولى فى أى نوع أدبى». وقد رُجّع هذا الصدى فى قول آخر مأثور فى نفس الصفحة وهو «إن الناقد بصفته من رجال الأدب يكاد يصبح حيواناً منقرضاً». لقد قيل كل ذلك فى دماثة، ولكن على نحو لم يخل أيضاً من الغموض، على اعتبار أن الشخصيات النقدية والأدبية التى هى من مستوى بندتوكرتشه، وتوماس مان، ولنضف أيضاً أورتيجاى جاسيت [1] - مع أنه أقل مكانة من سابقيه - من الصعب عدّهم من شخصيات الماضى.

والحق أن الذين أسهموا فى «الملحق» اقتصروا فى النهاية بشكل يكاد يكون مطلقاً على عالم الجامعات «الإنجليزية - الأمريكية». وتلك بداية قائمة على التحيز، وهى أيضاً نتيجة الفساد الذى لا ينكر لما يسمى «النقد الصحفى». ويبحث المرء عبثاً فى صفحاته عن إسهام من إدموند ولسن، وإليوت، وكازين [2] وعن آخرين أقل مكانة ولكنهم بالفعل كتاب معترف بهم. وليس هذا فحسب، بل إننا فى المقالات المتنوعة المكتوبة بأقلام رينيه ويليك، ول. س نايتس، وجورج ستينير، ورتشارد هوجارت، وو. روبسون، وجون واين،وهارى ليفين، وجرام هيو. إلخ، لانجد أثراً لإشارة بناءة يعتد بها إلى ولسن وإليوت وغيرهم من المعاصرين أو إلى رواد الأمس أمثال كروتشه ومان، دعك من رواد ما قبل الأمس الذين هم أحياء الآن على نحو لم يكونوا عليه من قبل، أمثال سانت بيف، وبيتير، ودى سانكتس.

وعندما يقرأ المرء صفحات كثيرة فى تلك المقالات «الأكاديمية» يحس أنه يتصارع مع صعاب فى مضايق المنهج العملى المتميز والخصوصية التى يمكن أن نسميها «ضيق أفق». إن الانعزالية الإنجليزية جذابة من نواح عدة ولأسباب كثيرة، غير أنها إذا كانت فى حاجة إلى إثبات ذاتها فى مجال مناقشة موضوعات عالمية كهذه فإنه لم يكن من الممكن أن تختار موضوعات «دفاعية» تفضل هذه

---

(١) (١٨٨٣ - ١٩٥٥).
(٢) ولد سنة ١٩١٥.

الصفحات العميقة المعقدة الشائكة. وهناك استثناء لهذا الإحساس بالعزلة موجود فى الإشارة الكريمة إلى كوليردج العظيم فى مقالة الأستاذ نايتس. غير أن فى الإشارات المتناثرة فى أكلشيهات معدة إلى ماثيو أرنولد غموضاً ملفقاً للأخلاق التطهيرية لديه ولوثنيته الكلاسيكية الجديدة. وكلتا الفكرتين محترمة، ولكنهما الآن باردتان ولا نفع فيهما.

ويبدو لى عموما أن ثمة شيئا يبرز واضحاً فى الثقافة الأنجلو - سكسونية وهو أن الانفصام بين ما يمكن أن نسميه النقد الصحفى الحر والنقد الأكاديمى المدقق - الذى يتصل بمهمة تعليمية على نحو وثيق ومحترف - أعمق وأصعب من أن يتغلب عليه مما هو عليه الحال فى أوربا اللاتينية. ومن هنا تبدو سعة أفق كروتشه أكثر إعجاباً عندما نتذكر أنه كتب منذ ثلاثين عاماً كلمات كالتى اقتبستها بالفعل من كتابه. Aesthetica in nuce

إننى أقيم وزناً لهذا فى ضوء الفوضى الحاضرة والحاجة إلى اتجاه خاص فى النقد لا يختص به بلد بعينه، بل يؤثر على تلك البلاد كلها. وأهم الأمور المطلوبة والعاجلة هى إنجاز رابطة شديدة واستقرار متبادل فى كل مكان بين العالم الأكاديمى فى الجامعات وعالم النقاد الصحفيين. إن عزلة هذين العالمين والريبة المتبادلة بينهما محطمتان لكليهما ومحطمة للقارئ قبل كل شىء. إن سوء التفاهم وتوتر العلاقات اللذين حدثا يوماً بين كاردوكى وسانكتس وأتباع كل منهما كاد يكرر حدوثهما عندما ظهر كتاب كروتشه «علم الجمال». وقد تحققت سيطرة كروتشه على الجامعات عن طريق النقد الحر، وبواسطة الرأى العام أكثر مما تحققت عن طريق الوكلاء المحترفين.



لهذا أهتم اهتماماً كبيراً بندوات مثل ندوة ملحق التايمز الأدبى هذه يمكن أن تتم فيها تساؤلات ومناقشات عن وجهات النظر والمواقف بحرية كاملة. ولو أننى أخشى - معتذراً - أن أكون قد عبرت من جانبى عن وجهات نظر قد تحتاج إلى تصحيح.

❄ ❄ ❄

النقد الأدبى بصفته لغة

رولاند بارت

من الممكن دائماً أن نوضح بعض القواعد الأساسية للنقد الأدبى فى ضوء الأيديولوجية المعاصرة، وبخاصة فى فرنسا حيث يقام وزن كبير للصيغ النظرية التى تؤكد للناقد العملى دون شك أنه – فى الوقت ذاته – يشارك فى معركة، ويصنع تاريخاً، ويضع نظاماً فلسفياً. ويمكن أن نقول إن النقد الفرنسى فى الخمس عشرة سنة الأخيرة قد طور أربع فلسفات، مع تنوع فى درجة النجاح. فهناك أول كل شىء «الوجودية» أو التى تسمى عموماً هكذا، مع أن دقة هذا المصطلح موضع نقاش. ولقد أنتجت الوجودية أعمال سارتر النقدية، ودراسته لبودلير وفلوبير، ومقالاته القصيرة عن بروست، ومورياك، وجيرادو، وبونج، وفوق كل ذلك كتابه المتميز عن جينيه. وهناك الماركسية، وقد أصبحت معروفة الآن؛ فقد نوقش الموضوع منذ زمن طويل. إن الماركسية التقليدية قد أثبتت عقمها بتقديمها شرحاً ميكانيكياً للأعمال الأدبية، ولطرحها شعارات أكثر من طرحها موازين للقيم؛ مما ترتب عليه أن أصبح من المحتم البحث عن أكثر أنواع النقد فائدة على حدود الماركسية لا فى مركزها المعترف به. إن دراسة لوسيين جولدمان عن راسين، وباسكال، والرواية الجديدة، ومسرح الطليعة، ومالرو، مدينة دينا واضحاً وكبيراً للوكاتش. ومن الصعب تصور صيغة من النقد مبنية على التاريخ الطبيعى والسياسى وفيها طواعية ومهارة أكثر مما فى هذه الأعمال.

وهناك كذلك «التحليل النفسى». وخير ممثل لنقد التحليل النفسى الفرويدى الآن هو تشارلز مارون الذى كتب عن راستن ومالارميه. ولكن ألوان

النشاط الهامشية أثبتت هنا مرة أخرى أنها أكثر فائدة. وقد أسس جاستون باشيلار [1] مدرسة نقدية كاملة بادئاً بتحليل الموضوعات لا الأعمال، ومتتبعاً التشويهات النشطة للتصوير عند عدة شعراء عظام. وهى مدرسة خصبة بحق إلى الحد الذى يمكن أن يقال فيه إن النقد الفرنسى الآن يستوحى باشيلار فى أكثر جوانبه خصوبة (انظر مثلاً ج. بوليه، جيه ستاروبنسكى، جيه. ب. رتشارد).

وأخيراً هناك الاتجاه «التركيبى» الذى يمكن أن نرده إلى اسم بسيط مسرف فى البساطة فنسميه «الشكلى». ولهذا الاتجاه أهمية، ومن الممكن أن يذهب المرء إلى حد القول بأنه «موضة»، وقد حدث ذلك منذ أن أدخله كلودليفى ستراوس [2] إلى نطاق العلوم الاجتماعية والتأمل الفلسفى. وقد أنتج هذا الاتجاه حتى الآن أعمالا نقدية قليلة جدا، ولكن هذه الأعمال ما تزال فى دور الإنجاز، وستكشف دون شك عن تأثير النموذج اللغوى الذى توصل إليه دوسسيير وطوره رومان جاكبسون [3]، وهو الذى كان ينتمى فى شبابه إلى حركة نقدية هى المدرسة الشكلية الروسية. ويبدو أنه فى الإمكان مثلاً تطوير أدبى متنوع يعتمد على أساس النوعين البلاغيين اللذين أرساهما جاكوبسون وهما «المجاز» «والتلازم».

وهذا النقد الفرنسى نقد قومى كما يمكن أن يتضح؛ فهو مدين قليلاً أو غير مدين على الإطلاق للنقد «الإنجليزى – الأمريكى»، أو لنقد سبيتز [4] أو كروتشه. وهو نقد عصرى، أو بتعبير أدق غير وفىّ للماضى؛ فهو ينتمى كلية إلى عنصر أيديولوجى معاصر مما يصعب معه عده مديناً لأى نقد تقليدى، سواء أكان رائده بيف أم تين [5] أم لانسون [6]. وعلى كل فالنوع الأخير من هذه

(١) (١٨٨٤ – ١٩٦٢).
(٢) ولد سنة ١٩٠٨.
(٣) ولد سنة ١٨٩٦.
(٤) (١٨٨٧ – ١٩٦٠).
(٥) (١٨٢٨ – ١٨٩٣).
(٦) (١٨٥٧ – ١٩٣٤).

الأنواع النقدية يثير مشكلة خاصة فيما يتصل بهذه النقطة. لقد كان لانسون هو النموذج الذى يحتذيه مدرس الأدب الفرنسى، وقد استمر إنتاجه وطريقته وذهنه - كما حملها حواريوه العديدون - تحكم النقد الأكاديمى خلال الخمسين سنة الأخيرة. وبما أن مبادئ هذا النوع من النقد - أو على الأقل المبادئ المعلنة له - هى الدقة والموضوعية فى تأسيس الحقائق فيمكن أن يقال إنه لا تساوق ثمة بين اتجاه لانسون والصيغ المتنوعة للنقد الأيديولوجى الذى يعتمد كلية على التفسير. ولكن بما أن معظم النقاد الفرنسيين هذه الأيام هم أنفسهم ممن يشتغلون بالتدريس (وأنا أعنى هؤلاء الذين يمارسون «التركيب» لا الذين يهتمون بعرض الكتب) فإن ثمة قدراً معيناً من التوتر بين النقد التفسيرى والنقد الإيجابى (الأكاديمى). وسبب ذلك أن الاتجاه «اللانسونى» نفسه أيديولوجى، وهو لا يقنع ببساطة بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمى، بل يتضمن أيضاً أفكاراً معينة عامة عن الإنسان، والتاريخ، والأدب، والصلة بين المؤلف وعمله. وعلم النفس «اللانسونى» مثلاً شيء تجاوزه الزمن، وذلك لأنه يشتمل أساساً على نوع من الحتمية الشبهية التى تعنى تشابه تطابق تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف، وصفات نفس المؤلف.. إلخ، ويجعل منها هذا أيديولوجية غريبة جداً؛ وذلك لأن علم النفس - منذ اختراعه - تخيل فيما تخيل عكس هذه الصلة من التناقض بين العمل والمؤلف. ومن الضرورى بالطبع أن الأيديولوجية ينبغى أن تقوم على أساس مسلمات فلسفية. والحجة القائمة ضد «اللانسونية» ليست أن لها مسلمات بل أنها، بدلا من أن تعترف بهذه المسلمات، تطويها فى عباءة أخلاقية من الأبحاث الموضوعية الجافة، مما يبدو معه الحال وكأن الأيديولوجية قد تسللت سراً لتتحول إلى منهج علمى.

ولما كانت هذه القواعد الأيديولوجية المختلفة يمكن أن توجد فى وقت واحد، وأستطيع على نحو خاص فيما يتصل بى أن أقبلها معاً، فإن علينا أن ننتهى إلى أن الاختيار الأيديولوجى ليس هو جوهر النقد كما أن «الحقيقة» ليست محكه النهائى. إن النقد أمر آخر غير إصدار أحكام صحيحة فى ضوء قواعد صحيحة.

ويتبع هذا أن الذنب الحقيقى فى النقد ليس أن يكون لديك أيديولوجية، ولكن أن تظل صامتاً فيما يتصل بها. ويوجد اسم لهذا الصمت المذنب وهو «خداع النفس» أو «العقيدة الفاسدة». كيف يمكن أن يعتقد أى إنسان أن عملاً معيناً هو «شىء» مستقل عن ذات الناقد الذى يدرسه أو عن تاريخه الشخصى، بحيث يمارس بالنسبة له موقفاً ما «خارج الحدود». وإذا كانت الصلة التى يراها معظم النقاد بين المؤلف الذى يدرسونه وأعماله لا وجود لها فى حالة أعمالهم هم الخاصة وموقفهم هم الخاص من عصرهم فإن ذلك يكون شيئاً لافتاً جداً للنظر. ومن غير المعقول ألا يكون لقوانين الإبداع التى تحكم الكاتب وجود مشروع بالنسبة للناقد أيضاً. ولابد أن يشتمل كل نقد على شرح ضمنى لذاته، مع أن ذلك قد يتم على نحو أبعد ما يكون عن المباشرة، وأكثر ما يكون حيطة. فكل نقد إنما هو نقد للعمل المعالج وللناقد، أو لنقتبس تورية كلوديل [1] فنقول إنه معلومات عن الآخر (Connaissance)وميلاد للشخص نفسه فى الوقت ذاته (Co-naissance).

أو لنعبر عن الشىء نفسه بطريقة أخرى فنقول إن النقد ليس قائمة نتائج أو مجموعة أحكام بأى معنى من المعانى. إنه بالضرورة نشاط، أى أنه مجموعة من الأفعال الذهنية متصلة على نحو معقد بالوجود التاريخى والذاتى (والمصطلحان مترادفان) للشخص الذى يقوم بها، والذى ينبغى أن يعلن مسئوليته عنهما. ولا معنى لأن نسأل عما إذا كان النشاط «حقيقياً» أو «غير حقيقى»؛ فالقواعد التى تحكمه جد مختلفة.

ومهما بلغ من تعقيدات النظرية الأدبية فإن الروائى أو الشاعر يفترض أن يعالج موضوعات وظواهر خارجة عن اللغة وسابقة عليها، سواء أكانت خيالية أم غير خيالية. إن العالم موجود والكاتب يستخدم اللغة، وهذا هو تعريف الأدب. وموضوع النقد جد مختلف؛ فهو لا يتعامل مع «العالم»، بل مع الصيغ اللغوية التى يصنعها الآخرون. إنه تعليق على تعليق.. لغة ثانية، أو لغة فوق لغة - كما

---

(١) (١٨٦٨ - ١٩٥٥).

قد يقول المناطقة – مطبقة على اللغة الأولى، أو اللغة بوصفها موضوعاً. وينبنى على هذا أن النشاط النقدى ينبغى أن يأخذ فى الحسبان نوعين من الصلات؛ الصلة بين اللغة النقدية ولغة المؤلف موضوع الدراسة، والصلة بين لغة المؤلف (اللغة بوصفها موضوعاً) والعالم. ويعرّف النقد بتداخل هاتين اللغتين، ومن ثم يحمل شبهاً كبيراً بنشاط ذهنى آخر هو المنطق، الذى يقوم كلية هو الآخر على التفرقة بين اللغة بوصفها موضوعاً واللغة التى هى فوق اللغة.

وإذا كان النقد – نتيجة لذلك – لغة فوق اللغة فإن هدفه ليس اكتشاف صيغ «للحقيقة» بل اكتشاف صيغ «للمشروعية». واللغة بذاتها لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة. إنها إما أن تكون مشروعة أو غير مشروعة. وهى تكون مشروعة إذا تكونت من نظام مترابط من الرموز. والقواعد التى تحكم لغة الأدب لا تهتم بالربط بين هذه اللغة والحقيقة – مهما بلغ من ادعاءات المدارس الواقعية – بل تهتم بها فحسب بصفتها متمشية مع «نظام» الرموز التى اختارها المؤلف، وفى هذا السياق ينبغى أن يؤكد كثيراً بالطبع على مصطلح «نظام». وليست مهمة النقد أن يقرر ما إذا كان بروست قد قال الحقيقة أم لا، وما إذا كان البارون دى كارلوس مثلاً هو منتسكيو أو فرانكوز، أو سيليستى، أو حتى على نحو أعم ما إذا كان المجتمع الذى وصفه بروست تمثيلاً صحيحاً للحالات التاريخية التى كانت الأرستقراطية قد انحصرت أخيراً فيها فى أواخر القرن التاسع عشر. إن وظيفته الخالصة هى تطوير لغته الخاصة، وجعلها مترابطة ومنطقية ومنظمة قدر الإمكان على نحو يجعلها قادرة على تقديم صورة أو «تركيب» – بالمعنى الرياضى – لأكبر قدر ممكن من لغة بروست. وذلك تماماً مثلما يختبر القياس المنطقى صحة عبارة سببية دون انحياز ما فيما يتصل «بحقيقة» الحجج المستخدمة. وقد نقول إن مهمة النقد مهمة متعلقة «بالشكل» على نحو كامل، وهذا هو الضمان الوحيد لعالميته. إنها لا تتمثل فى أنها تكتشف فى العمل المعالج أو فى المؤلف شيئاً «مخبأ» أو «عميقاً» أو «سرياً» عز حتى الآن عن الملاحظة. وبأى معجزة نكتشف هذا؟ وهل نحن حقاً أكثر إدراكاً من أسلافنا؟ إن مهمة النقد

تتمثل فى «التأليف» بين لغة اليوم (الوجودية أو الماركسية أو التحليل النفسى) ولغة الكاتب (كما يؤلف صانع الأثاث الماهر عن طريق «اللعب الذهنى» بين جزأين من قطعة أثاث معقدة) التى هى النظام الشكلى للقواعد المنطقية التى طورها فى حالات عصره. وليس محك صيغة معينة فى النقد هو «منطق الحقيقة» فى الطبيعة، ومعنى هذا أنه لا يهتم بالحقيقة. وذلك لأن الكتابة النقدية كالكتابة المنطقية لا يمكن أبداً أن تكون سوى ترديد للشىء الواحد فى أشكال مختلفة. وهى تعتمد فى النهاية على القرار الذى يتأخر اتخاذه (ولكن التأخير من خلال القبول الكامل مهم فى نفسه) بأن راسين هو راسين وأن بروست هو بروست. وإذا كان ثمة ما يسمى محكا نقدياً فإنه لا يكمن فى القدرة على اكتشاف العمل المعالج بل على العكس من ذلك فى القدرة على تغطيته بلغة الإنسان الخاصة تغطية كاملة على قدر الإمكان.

وإذن فالنقد من هذه الوجهة أيضاً نشاط «شكلى» بالضرورة،وذلك من الناحية المنطقية للمصطلح لا من الناحية الجمالية. وقد يقال إن الطريق الوحيدة التى يمكن أن يتفادى النقد بها «خداع الذات» أو «العقيدة الفاسدة» المشار إليها من قبل هى أن يضع لنفسه هدفاً أخلاقياً لا يتم باكتشاف معنى العمل المعالج بل بإعادة بناء القواعد والضرورات التى تحكم تطوير هذا المعنى. ويشترط لهذا أن يكون من المتفق عليه دائماً أن العمل الأدبى نظام «دلالى» من نوع خاص جداً، وهدفه إيجاد معنى عام فى العالم ولكن ليس معنى أىّ معنى. إن العمل الأدبى – وعلى الأقل ذلك النوع الذى يعتد به النقاد عادة – لا يخلو من المعنى تماماً بحيث يكون غريباً أو مسحوراً، كما أنه لا يكون واضحاً أبداً. وقد يكون فى هذا نفسه تعريف ممكن للأدب «الجيد». إنه بالأحرى «معنى مؤجل». إنه يقدم نفسه للقارئ بصفته نظاماً معلناً ذا أهمية، ولكنه يستعصى على إدراك القارئ بصفته موضوعاً مهماً. وهذا النوع من «الخيبة» أو «الخداع» الكامن فى المعنى يوضح كيف أن [illegible]ى العمل الأدبى مثل تلك القوة التى تمكّن من طرح أسئلة بالنسبة للعالم بواسط، إحباط المعانى المحدودة التى تبدو أساساً فى المعتقدات والأفكار المذهبية

والتفكير العادى، وذلك دون توفير أية إجابات؛ فليس ثمة عمل عظيم وهو «مذهبى» فى الوقت ذاته. ويوضح هذا أيضاً كيف أن العمل الأدبى يمكن أن يعاد تفسيره إلى مالا نهاية؛ إذ إنه لا يوجد سبب لتوقف النقاد مطلقاً عن مناقشة راسين أو شيكسبير، إلا من خلال نوع من الإهمال الذى سيكون هو نفسه نوعاً من اللغة. والأدب إذن ليس بالقطع أكثر من لغة، أى أنه نظام من الرموز، ويكمن كيانه فى «النظام» لا فى «الرسالة»؛ وذلك لأنه يتكون من تقديم مستمر للمعنى ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى فى الوقت نفسه. وإذا كان ذلك كذلك فليس الناقد مدعواً لإعادة ترتيب «رسالة» العمل الفنى بل لإعادة ترتيب «نظامه» فحسب، مثلما أن مهمة اللغوى تماماً ليست إعادة كتابة معنى الجملة، بل تحديد البناء «الشكلى» الذى يسمح بتوصيل معناها.

ولا يمكن أن يكون النقد موضوعياً وذاتياً، وتاريخياً ووجودياً، ودكتاتورياً وحراً – وهذه أمور متناقضة ولكن الجمع بينها حقيقى – إلا من خلال تسليمه بأنه لغة، أو بعبارة أدق لغة ثانية. واللغة التى يختار الناقد أن يتحدث بها ليست هبة من السماء. إنها إحدى مجموعة «اللغات» التى يقدمها له وضعه فى «الزمن». وهى من ناحية موضوعية آخر مرحلة لتطور تاريخى فى المعرفة والأفكار والمشاعر الذهنية، أى إنها ضرورة. ومن ناحية أخرى يختار كل ناقد لغته الضرورية، طبقاً لنظام وجودى معين، بصفتها وسائل لممارسة وظيفة ذهنية هى وظيفته الذهنية الخاصة، واضعاً موضع العمل أعمق أعماق نفسه، أى الأشياء التى يختارها والأشياء التى يتمتع بها، والأشياء التى يردها عنه، والأشياء التى تستولى عليه. وعلى هذا النحو يحمل العمل النقدى فى داخله حواراً بين موقفين تاريخيين وبين ذاتين إحداهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد. لكن هذا الحوار يكشف عن تحيز أنانى للحاضر على نحو كامل. والنقد ليس إعجاباً بحقائق الماضى ولا بحقائق «الشيء الآخر». إنه تنظيم لذلك الذى يمكن إدراكه فى عصرنا.

❄ ❄ ❄

الزمن والخيال الشعرى

إميل ستايجر

قدّمت منهج النقد الأدبى الذى لا ازال اتبعه، لأول مرة سنة ١٩٣٩ فى كتابى «الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر» وفى مقدمته ناقشت فكرة أننا «ينبغى أن ندرك ما يجذبنا». وليس ذلك شيئاً يكمن وراء الشعر أو تحته، كما أنه ليس فكرة مجردة، وليس ظروفاً نفسية، أو حالات اجتماعية معدة، ولكنه على نحو مباشر هو المحتوى الفنى، أو العنصر الشعرى، أو الشىء «الجميل» إذا راق لك هذا التعبير. وهذه الفكرة الجمالية معرضة مع ذلك لسوء الفهم. إن أى إنسان يتطلب الجمال من العمل الفنى يثير ريبة فى أنه موثوق إلى المثال الكلاسيكى. والرد على هذا أن الجمال هنا يعنى «الوحدة فى التركيب» Unity in Complexity لا اكثر ولا أقل. وبهذا المعنى ليست رواية بقلم دستيوفسكى أقل جمالا من مأساة بقلم سوفكليس، وكابوس مزعج بقلم كافكا ليس أقل جمالا من «اغتصاب الخاتم» بقلم بوب. والجوانب المتنوعة الكثيرة من الصورة والموضوع والفكرة واختيار الكلمات ونظمها والبحر وكل ما يمكن أن يضيفه الإنسان إلى ذلك - تتجانس وتبرز نفسها بصفتها وحدة لا تنفصم عراها. وهذا التجانس وحده هو الذى يجعل العمل الأدبى «جميلاً» أو كاملاً من الناحية الفنية.

ما الذى يكسب العمل الفنى تجانسه؟ إنه ما نسميه «الأسلوب» ومفهوم هذا يتطلب شرحاً أيضاً. إن الذى يجعل من قصيدة كقصيدة جوته Wanderers Nachtlied عملا فنياً ليس - ببساطة - موضوعها الذى هو أمسية فى منظر ريفى ألمانى، كما أنه ليس الطريقة التى نشعر بها بسكينة فى أعماقنا تؤكدها السكينة

المستقرة على الجبال؛ فكل هذا يمكن أن يقال عن النثر غير الشعرى. وبالمثل ليست القصيدة نفسها؛ أى تتابع المقاطع المنبورة وغير المنبورة أو بناء الجمل البسيطة؛ فالإنسان يمكن أن يتصور نظام القصيدة نفسه مستخدماً فى موضوعات أخرى على نحو غير مناسب، فهناك قصائد يتصارع فيها الشكل والمضمون بطريقة غريبة. إن قصيدة Wanderers Nachtlied جميلة لسبب واحد هو أنها كل متجانس.

لكن، ماذا يمكن أن تكون هذه الوحدة إذا لم تكن الصورة، ولم تكن المقارنة بين عالمى الداخل والخارج، ولم تكن القصيدة، ولم تكن أى عنصر آخر مفرد؟ إننا نحس بها بوضوح ولكن ليس من السهل أن نعرفها، ولا عجب أن أبرز ذلك بعض الصعوبات.

سيقول القارئ المنصف أن القصيدة بوصفها كلا يعلن عنها دون خفاء عن طريق ذاتية جوته. ونحن نوافق على ذلك دون تردد، ولكن السؤال هو ما المقصود بالذاتية؟ قد يبدو أن الإجابة على هذا السؤال من اختصاص علم النفس. لكن علم النفس يقسم الذاتية إلى خصائص، أو يحيلنا إلى «اللاوعى»، و«ما وراء الوعى»، و«الدوافع»، و«وجهات النظر»، وأشياء من هذا القبيل. وهذا المنهج يقلل من الوحدة التى كانت تُحس بوضوح فى العمل الفنى الجميل.

ويمكن أن نتعلم أكثر من كتاب جوستاف بيكنج: «الإيقاع الموسيقى بصفته مصدراً للمعرفة» (١٩٢٨ والطبعة الثانية ١٩٥٨). لقد طلب منا مؤلف هذا الكتاب أن نحمل عصا المايسترو ونحن نستمع إلى الموسيقى، ونضبط بها الإيقاع بحرية كاملة. ويوضح هذا الاختيار أن الايقاع يختلف من موزار إلى باخ [١] وهاندل [٢]، وكذلك من فاجنر إلى سكومان. والشكل الذى نصفه أثناء ضبطنا للإيقاع قد يكون مجرد جدول على الورق. وقد سمى بيكنج هذا Schlagligurوأشار إليه على

---

(١) (١٦٨٥ - ١٧٥٠).
(٢) (١٦٨٥ - ١٧٥٩).

أنه «الإيقاع». وفى مصطلح Schlagfiguren - الذى يختلف على نحو كبير من حيث الحجم والشكل والاتجاه - نلتقى «بالإيقاع»، وهناك - طبقاً لبيكنج - نجد التفرد الذاتى للمؤلف الموسيقى معبراً عنه «بالرموز». وبهذا المعنى يبدو أن الإيقاع هو ما ينبض على نحو شامل خلال العمل، ويحدد التأليف المتماسك. إنه الأسلوب المسموع - وهو فى الرموز الأسلوب المرئى - وهو طابع الذاتية الذى يوحد كل الأجزاء المتفرقة.

ومن الممكن أن تطبق هذه الطريقة أساساً على الأدب، كما أنه من الممكن أن تذكر التحليلات الصوتية التى قام بها الأخوان سيفيرز بصفتها تجارب فى هذا الصدد. لكن الشعر والجمل النثرية لا يمكن أن تساعد القلم الذى يطبق «الإيقاع» على نحو مؤكد، كما هو الحال فى الموسيقى التى تجتاحنا على نحو لا يقاوم. ومهما يكن فأى نفع فى حصر القصيدة فى مجرد «الإيقاع»؟ وكيف نجد طريق العودة إلى تركيبها الذى لا يزال يحتاج إلى أن ينبع من وحدتها؟

وفى هذه الناحية ما نزال نجد ما يساعدنا فى كتابى مارتن هيدجر Sein und Zeit الذى نشر سنة ١٩٢٧، و Vom Wesen des Grundes الذى نشر سنة ١٩٣١. وقد يبدو لأول وهلة وكأننا ننتقل إلى موضوع مختلف تماماً، ولكن اتصال ذلك «بإيقاع» بيكنج سيتضح بسرعة. ومن الطبيعى أنه ليس من غرضنا هنا الاتفاق مع كل الإنجاز الفلسفى لهيدجر. وأود أن أشير فحسب إلى مدى أهميته فيما يتصل بأعمالى.

إن الزمن الوارد فى عنوان كتاب هيدجر ليس الزمن الموضوعى الذى هو زمن «الساعة» أو التقويم. إن المقصود فى الحقيقة هو الزمن بصفته «معنى داخلياً» و«صيغة للتأمل» بالمعنى الذى شرحه «كانت» من قبل، وقد قصر نفسه على ما تتطلبه العلوم الدقيقة على أية حال. والزمن عند هيدجر هوالعنصر الضرورى فى كل حقيقة. إن عالمى يختلف عن عالم شخص عاش فى العصر القديم، أو فى العصور الوسطى، كما أن عالم البطل لا يشبه عالم الشخص

العادى، وكل ذلك يعتمد على اختلاف العنصر الذى يلعبه «الزمن» بوصفه معنى داخلياً. إلى أى حد أهتم بالمستقبل فى أمور الحاضر؟ إلى أى حد أستطيع أن أخطط مشروعات وأنفذها؟ فى هذا المجال يختلف الشخص المسيحى الذى يؤمن بوجهة نظر «المخلصين» فى التاريخ - واسمها فى الألمانية Heilsgeschichte - عن الإغريقى الذى يعيش فى حاضر أكثر محسوسية. أى معنى ينبغى أن يخلع على الماضى؟ هنا أيضاً لابد أن يفكر رومانتيكى ألمانى ويشعر على نحو مختلف عن شيللر الذى ثبت نظره على أهداف عالية لا يمكن تحقيقها.

وصحيح أن هيدجر لم يكن ليهتم إلا نادراً باستنتاج مثل هذه النتائج من تعاليمه. وثمة كتب تعطى اهتماماً أكثر لتلك المشكلة مثل كتاب أى. منكووسكى «الزمن النفسى» الذى نشر سنة ١٩٣٣ وكتاب لودويج بنسوانجر «الصيغ الرئيسية والتعرف على الوجود الإنسانى» الذى نشر سنة ١٩٤٢ أو كتاب جورج بوليه «دراسات فى الزمن الإنسانى» الذى نشر سنة ١٩٤٩. فكل هذه الكتب تدور حول وجود الإنسان الذى فهم فى جوهره على أنه «الزمن». والحقيقة أن هذا هو نفس الموضوع الذى غطاه فى حقل النقد الأدبى سنة ١٩٣٩ عنوان أقلق الجمهور أولا، لكنه كان دقيقاً على كل حال، وهو: «الزمن بوصفه قوة خيال الكاتب».

إننا نفهم تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة، وتداخل الذاكرة العميقة وقوة التوقع وتشكيل الحاضر، الذى هو متأثر على نحو أو آخر بالماضى والمستقبل، ومن ثم فهو محروم أو منعم، نفهم هذا التداخل الذى يختلف باختلاف الزمن والشعوب والأفراد - والذى هو ذو إمكانيات لا تفنى - إذا نظرنا إليه بوصفه صيغة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توتراً داخلياً وتوقاً. ويعيد هذا إلى أذهاننا «الإيقاع» كما يفهمه بيكنج. وهو صورة أو رمز يصور الزمن بوصفه قوة الخيال؛ فكل من «الزمن» بصفته قوة الخيال و«الإيقاع» عند بيكنج شىء واحد. إن «الإيقاع» أو «الزمن» بصفته توقاً داخلياً وتوتراً هو القاعدة الهامة التى تدعم تركيب العمل الفنى.

وعند هذه النقطة تنشأ مشكلات عدة، غير أنه من المستحيل أن نعالج هذه المشكلات بالتفصيل. هناك مثلاً مشكلة كيف ننظر إلى القبح، ونقص الجمال، والأمور العادية المملة، إذا كانت ماهية الإنسان تبنى فى ا لزمن بصفته قوة الخيال. وكل ما أستطيع أن أقوله هنا هو: إننا نعد العمل جميلا، أو كاملاً من الناحية الفنية حين يوجد فيه «إيقاع» شامل.

وأخيراً أتحول إلى مسألة التفسير. وعلىّ عندما أفسر الشعر أن أدرك الإيقاع الشائع فيه بوضوح، وأن أحاول إعادة تكوينه فى نفسى. ومعنى هذا أننى مهتم بما سمى مَنذ هيردر Einfuhlung ويتطلب هذا النوع من التمثيل أن يكون الناقد التفسيرى موهوباً فى الناحية الفنية. وأنا مقتنع – على العكس من معظم الناس هذه الأيام – أنه لا شىء ينجز فى حقل النقد الأدبى بدون مثل تلك المواهب. وأى إنسان لا يشعر بإيقاع العمل الفنى بقوة، ولا يسلم نفسه له، سيضل المرة تلو المرة، وسيسىء إلى العمل الفنى.

ومهما يكن فهذا الشعور الهادى الذى يميزه الإيثار هو الخطوة الأولى فحسب. وأى ناقد يهدف إلى تكوين حكم يعتد به، أكثر من حكم الإنسان العادى ذى الموهبة، عليه أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلاً ذاتياً للزمن،وللمعنى الداخلى. وسيلقى فى هذه المهمة عوناً من تأملات الشاعر فى موضوع الزمن. لقد رأى جوته الزمن مثلا – طبقاً لفهمه – بوصفه لحظة حاضرة يظل الماضى فيها معنا، ويظل المستقبل حياً بالفعل:

«وإذن فالماضى مستمر

والمستقبل حىّ مسبقاً

والحاضر هو الأبد»

«جوته: ميثاق»

وقد قدم لودفيج تيك فكرة موحية فى «الزمن المعكوس» لمسرحيته الكوميدية Die verkehrte Welt وحتى حين تكون مثل هذه الإشارات ناقصة يجب أن يكون من الممكن أساساً فهم الإيقاع بوصفه نظام «الزمن». وربما لم يفكر كليمينس برنتانو مثلاً فى الزمن مطلقاً على هذا النحو. ومع ذلك فإنه من السهل أن نرى «زمنه» عبارة عن حركة متموجة من لحظة إلى تاليتها.

والمهمة الثانية هى توضيح كيف أن الزمن يحقق نفسه فى تركيب عمل فنى ما. وأجزاء كتابى «جوته» (١٩٥٢ - ١٩٥٩) كلها تهتم فحسب «باللحظة» التى تظهر لا فى فاوست وحده - وهى هناك أساس فى معاهدته مع Mephisto-pheles- ولكن أيضاً فى التركيب العضوى «لهيرمان ودوروثا» Hermann und Dorothea ، وفى ترانيم الشباب السكرى، وفى الحكمة الموجودة فى «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى»، وفى الكتابات المكتوبة عن العلوم الطبيعية، وحتى فى سلوك جوته نفسه. ويجد الإنسان دائماً الحاضر الذى يظل فيه الماضى موجوداً معنا، ويظل فيه المستقبل حياً بالفعل، وذلك بالرغم من أن ذلك يتم فى أزمنة مختلفة وبأساليب مختلفة فى حياته. وهكذا تتحقق التعادلية التى هى خصيصة من خصائص هذا الكتاب. والأخطاء التى تميز منهج الإنسان فى التفسير تصحح نفسها إن عاجلاً أو آجلاً ما دام الموضوع لا يهمل يأساً من التوصل إليه، وذلك لأن كل شىء لابد أن يتساوق مع كل شىء آخر. وطبقاً لذلك يقتضى عدم التساوق مراجعة فورية. وعندما تصبح وحدة التركيب فعالة فى النهاية، أو عندما يتطور التركيب من إيقاع واضح كله فإن التفسير يكتسب مشروعية. وهى مشروعية قد لا يمكن إقامة الدليل عليها، ولكنها غير محتاجة إلى دليل. وليس من الضرورى أن نضع فى كلمات الدور الذى يلعبه الزمن بوصفه قوة الخيال كما أدركناه نحن أنفسنا، بل إنه ينصح على العكس من ذلك بإزاحة تلك العقبة المتشابكة بمجرد أن تؤدى مهمتها. وإذا فهمت الوحدة فإنها لا يمكن أن تضيع بعد ذلك فى التركيب. وهى تقوِّى التفسير.

ومن المسلم به أن كثيراً من التفسيرات التى لا حصر لها - والتى ظهرت فى العقود الأخيرة - تفسيرات تنقصها تلك الصرامة فى البناء اللغوى. وهى تقنع بتقديم شرح مناسب للمحتوى مع بعض ملاحظات غامضة عن جمال اللغة. وهذه هى الحالة التى يصبح النقد الأدبى فيها هواية.

كذلك لا يوجد مزيد من القول الذى يقال فى وصف وجهة النظر القائلة بأنه يكفى ببساطة صياغة انطباعات الإنسان الأولى، وبعبارة أخرى عدم القيام بأى شىء أكثر من وصف التجربة الذاتية. والإنسان الذى يهتم اهتماماً جاداً بالماضى يدرك مدى الصعوبة حتى فى فهم مجرد النص الصريح الذى قصده الكاتب، ويدرك إلى أى حد ينبغى أن تكون معلومات الإنسان عن الحالات الحية والظروف الثقافية والسياسية معلومات دقيقة - هذا إذا كنا لا نستبدل التردد الصريح بالتأمل. ومعنى هذا أن أى تفسير مناسب لابد أن يعتمد على دراسة تاريخية متعمقة. وكلما زادت المعرفة بالفترة التى تنتمى إليها القصيدة، قل احتمال الخطأ. ولهذا السبب - لا لغيره - عالجت كتبى - دون استثناء - الأدب الألمانى. وأنا لا أستطيع أن أثق بأذنى فى سماع الشعر الإنجليزى والفرنسى بدقة كافية حتى أتأكد تماماً من إيقاعه ومن «الزمن» الذى يوحد تركيبه.

وتأتى فى النهاية مسألة التطور. يتطلب النقد الأمريكى بصفة خاصة - وقد تبعه النقد الألمانى حديثاً فى ذلك على نحو متزايد - من الناقد أن يصدر حكماً موضوعياً على مكانة العمل الأدبى وقيمته. ولهذا السبب فإنه وجد أخطاء فى الطريقة التفسيرية الموصوفة هنا ، والتى لا تقوم بشىء من هذا القبيل، بل تدع قراءها يحكمون بأنفسهم. وفيما يتصل بهذه النقطة ينبغى أن يقال إن التفسير يهتم أيضاً بالقيمة ، وذلك لأن جمال العمل يعتمد على تساوق الأجزاء. وسيكشف هذا مثلاً عن أن Mailied لجوته تعود فى خاتمتها إلى الأسلوب التقليدى، وأن لسنج فى Emilia Galotti [1] قد أخفق فى تتبع الكارثة إلى نهايتها

(١) نشرت سنة ١٧٧٢.

المنطقية، وذلك لأسباب سياسية فيما هو واضح. ومن ذا الذى ينكر أن مثل هذه الأخطاء تقلل من قيمة العمل الأدبى؟ على أن السؤال يصبح أكثر صعوبة عندما يتصل بمقارنة أعمال رائعة من أساليب مختلفة كالكلاسيكية. ومن الطبيعى أنه لا يوجد ما يمنع الناقد التفسيرى من الإشارة إلى معتقداته الشخصية. ولكن أيمكن أن توثَّق مثل تلك المعتقدات بمقاييس مشروعة؟ وهل هذا مطلوب؟ إن أى تقييم يتجاوز توضيح اتساق الأجزاء إنما يتحدث عن الناقد، ولكنه نادراً ما يتحدث عن العمل الفنى. وهذا أيضاً يضع المسألة على النحو الذى ينبغى أن توضع عليه لأن أى مقياس مشروع وموضوعى للقيم حقيقة يكون خطراً على الفنان المبدع، ويقضى على تمتع القارئ بالتاريخ المتغير للروح الإنسانى. وثمة - مع ذلك - اعتبار واحد قد يكون سائغاً، وهو أنه من الممكن أن يسأل عن أى الأساليب يتناسب مع طبيعة اللغة؟ إن قصائد رومانتيكية معينة - مثل ترانيم نوفاليس - تبدو ضعيفة وتهدد بالاختفاء كلية عند أخف لمسة، والشعر البروتستانتى فى فترة الباروك يميل إلى أن يكون جد متحجر، وتضل الرواية السيكولوجية للقرن التاسع عشر فى أعماق الروح المنفردة التى تعطل التوصيل فى النهاية. وعلى هذا تقود طرق متعددة بوضوح إلى ما وراء اللغة ، وفى نفس الوقت يبقى بعض الكتاب متحكمين فى وسيلتهم. ومرة أخرى لا يمكن أن يُمْنَع أحد من التهليل المبتهج لتحطيم الشعر عن طريق الشعر. على أن من يعتقد فى الشعر بصفته شعراً يفضل الشعراء الذين يحتفظون بالتوازن بين طرفى النقيض، ويأخذون طريقاً وسطاً حيويا ومبدعاً: وبهذه الطريقة- وهذا التحفظ الحاسم - يمكن أن يتحقق مقياس للقيم : وعلى كل حال فمن الخير فى نظرى الاستغناء عن هذا المقياس، والسماح للغريزة الإبداعية أن تجد طريقها.

لقدحصرت نفسى، عن وعى فى كل ذلك، فى ناحية واحدة من إنتاجى وهى «فن التفسير». على أن خاتمة كتابى: «فن التفسير» الذى ظهر سنة ١٩٥٥ - والذى يعتمد كلية على كتاب سابق لى هو: « الزمن بصفته قوة إبداعية للشاعر - أساسيات فن الشعر » ١٩٤٦ - تمثل وجهة نظر مختلفة تماماً. وهو

بحث يوضح أن الشعر الغنائى والملحمة الشفوية والمسرحية التى تأخذ قالب القصيدة، والقصص الشعرى، والمسرحية الممثلة، لابد أن تتميز عما هو غنائى وملحمى ودرامى على نحو مقصود. إن المصطلحات الأخيرة أسماء لعناصر أسلوبية فعالة فى كل نوع من الشعر بغض النظر عن الشكل الخارجى. ومرة أخرى إلى أى حد يضرب التقسيم إلى غنائى وملحمى ودرامى بجذوره فى «الزمن» ؟ الزمن بصفته قوة خيال الكاتب. كيف تنعكس فيها العناصر اللغوية للمقطع والكلمة والجملة؟ كيف يتصل هذا المنهج بمنهج أرنست كاسيرر فى كتابه « فلسفة القوالب الرمزية » (الجزء الأول سنة ١٩٢٣) ؟ كل هذه أسئلة لايمكن معالجتها هنا. على أن هناك نقطة صغيرة تذكر إذا سمح لى، وهى أن كتابى قد أسىء فهمه على نحو مطرد إذ فهم على أنه تضييق لعلم الشعر، وذلك على الرغم من كل التحذيرات التى تشير فيه إلى عكس ذلك. والحق أن هذا الكتاب ليس النقد الأدبى بمقدار ما هو الأنثروبولوجى الفلسفى بأعم معنى له.

وأخيراً إن كتاب « تحول الأسلوب » (١٩٦٣) يمثل محاولة لاستخلاص الحركات والتغيرات فى تاريخ الأدب من أية أسباب خارجية ، بل لإدراك كل النشاط الإنسانى بوصفه ظاهرة أسلوبية، وقد شرح طبقاً لذلك تغيرات الأساليب فى ضوء الموقف الأسلوبى الشائع.

❄ ❄ ❄

تحليل البناء الأدبى

أمبرتو إكو

قبل أن أحدد ما أدين به للنقد « الإنجليزى – الأمريكى » ثمة نقطتان ينبغى علىّ أن أوضحهما. النقطة الأولى: أننى لست ناقداً بالمعنى العادى لهذه الكلمة؛ فأنا من الناحية الأكاديمية أعد فيلسوفاً، ومجال اهتمامى هو علم الجمال. أما مجال اهتمامى الخاص فهو تاريخ فن الشعر. وأشعر حقا أن علم الجمال اليوم ينبغى عليه، كما لم ينبغ عليه من قبل، أن يبدأ بظاهرة المفاهيم المتنوعة للفن الشائعة بين الفنانين، والحركات الفنية فى البلاد المختلفة وفى الفترات المختلفة. وغالباً ما لا يستطيع تلاميذ « علم الشعر » الإشارة إلى أية وثائق واضحة، وعليهم أن يرسوا الظواهر الشعرية المتضمنة فى أى إنجاز كاتب إبداعى، وذلك عن طريق دراسة بناء أعماله، والتعرف على أهداف نشاطه كله. وبهذه الطريقة يصبح البحث فى «علم الشعر» مساوياً للتحليل الملموس للأعمال. وليس المهم التفرقة بين النواحى القبيحة والنواحى الجميلة لتلك الأعمال بغية تقرير الجوانب المشروعة منها، ولكن المهم وصف النماذج «البنائية». وبهذا المعنى يمكن عدّ دراسة العناصر المتصلة بفن الشعر نوعاً من النشاط النقدى، كما يمكن استخدام نتائجها على أنها إسهام فى الفهم النقدى لعمل معين أو لكاتب معين. وتحتل العناصر الشعرية– فى الوقت الحاضر – مكاناً متزايد الأهمية فى العمل الفنى. وابتداء بقاعدة «الشعر عن الشعر» – وهى من التقاليد الرومانتيكية «والمعطوبة» – تقدمنا الآن إلى أعمال معقدة يبدو فعلاً أنها تتوحد مع النظرية التى تحكمها (تأمل رواية فينجانزويك [1] مثلاً). لذا يخطر لنا الآن هذا السؤال – مهما كان

(١) نشرت سنة ١٩٣٩.

متناقضاً أو افتراضياً – وهو هل نقترب بسرعة من اللحظة التى يصبح فيها البحث فى «فن الشعر» هو الصيغة الوحيدة الممكنة للنقد الأدبى؟.

والنقطة الثانية هى أننى – وقد درست جيمس جويس دراسة مطولة خصصت له نصف كتاب – أستطيع أن أربط بسهولة قصة صلتى بالنقد الإنجليزى – الأمريكى باهتماماتى الخاصة. ذلك لأنه كان من الطبيعى فى حالتى الإشارة إلى مؤلفين مثل ليفين وولسون وجلبرت وتندال وبيكيت وباوند [1] وإليوت، واكتفى بذكر أسماء هذه المجموعة القليلة منهم. لكننى عندما أنظر ورائى إلى سنوات تكوينى أبداً فى التساؤل عما إذا كان جويس هو الذى أرشدنى إلى هؤلاء النقاد، أو أن قراءتهم وقراءة النقد الإنجليزى – الأمريكى عموماً هى التى أرشدتنى إلى جويس.

إننى أتحدث بالطبع عن تكوينى الخاص، ولست أقدم نفسى على أننى نموذج. غير أننى أظن أن باستطاعتى أن أقول إن اهتماماً مشابهاً بالنقد الإنجليزى – الأمريكى منتشر بين كثير من أبناء جيلى. لقد نما ذوقى فى سنوات ما بعد الحرب، أى فى فترة كان فيها كثير من المثقفين الإيطاليين يقومون برد فعل ضد الدكتاتورية الثقافية الحقيقية لكروتشه. ولا أقصد بهذا – بالطبع – أن أشير إلى الدور الذى لعبته فلسفة كروتشه فى نشر أفكار الحرية تحت الحكم الفاشى، وإنما أقصد أنه كانت هناك محاولة «فلسفية – نقدية» لتوفير وتطوير بذور معينة من المعارضة للمثالية التى بذرتها المجموعات المعزولة فى مدى الخمس عشرة سنة السابقة على ذلك، من الوجودية، إلى الشخصانية المسيحية، ومن المادية، إلى الإيجابية الجديدة، والماركسية.

كان ذلك ما أجبرنا على عقد صلة مع المدارس الفكرية التى كانت المثالية تخالفها، وقد تم ذلك خلال معركة حية غالباً ما بولغ فيها ولكنها برغم ذلك كانت

---

(١) (١٨٨٥ – ١٩٧٢).

مفهومة. وقد وجد كثير منا أن مجال الثقافة الإنجليزية - الأمريكية كان يوفر أرضاً خصبة ترتاد، تماماً مثلما وجدت الأجيال السابقة علينا الشيء نفسه فى الثقافة الألمانية. وفى ذهنى الآن على نحو خاص ديوى فى جانب، والاتجاهات الإيجابية الجديدة المتنوعة ومدارس التحليل اللغوى فى جانب آخر. وكان يوجد فى الوقت نفسه الاعتبار الجديد للمناهج الاجتماعية التى غالباً ما كانت تطبق فى تفسير الظواهر الفنية (ولا شكر لتأثير الماركسية لأن ذلك هو الذى شجع استقرار الصلات الوثيقة بين الظواهر الثقافية والظواهر الاجتماعية والاقتصادية).

لقد كان ذلك بالضرورة منهجاً لتطبيق اختبارات عملية أكثر تحديداً ومصطلحات أكثر دقة على وجهات نظر ثقافية وعادات فكرية مستمدة من المثالية وتأثيرها. وإذا كان كثير منا قد شعر أن «العملية» نجحت فإن هذا لم يكن يعنى أن تعاليم كروتشه رفضت كلية. وأظن أنه فى طريقة تفكيرنا ونظرتنا إلى الأمور تبقى مجموعة قواعد معينة تميز أبحاثنا بصفتها عناصر دائمة، وإن حدث هذا فى ضوء الأيديولوجية الجديدة. ودعنى أنتقل إلى مثال محسوس أنظر به إلى المشكلة الجمالية.

لقد بقى شيء ينتمى إلى كروتشه فى وجهة نظرى الخاصة. فى اعتقادى مثلاً أنه حتى حين يكون موضوع المناقشة المحددة قالباً فنياً كالرواية تبقى الأهداف النهائية لعلم الجمال فى وضع فعال بإرساء قواعد قادرة على شرح ظاهرة الفن فى ذاتها. وهناك احتراس، هو أننى أنظر إلى هذا بصفته المرحلة الأخيرة التى أضع قبلها مادة البحث المحددة على أساس بعض الحقائق التى عاملها كروتشه على أنها أقل أهمية (ومع ذلك فأنا مستعد للتسليم باحتمال الخطأ فى هذا).

والآن، أين نحس أن كروتشه قد أخطأ. نحس ذلك فى مواضع هى:

١ – فى تجاهل الاختلافات التاريخية والعملية بين الأنواع الأدبية المختلفة وأنواعها البلاغية الخاصة، وموضوعاتها العملية والاجتماعية.

٢ – وفى إخفاقه نتيجة لذلك فى الاهتمام بمشكلات التكنيك الفنى (وذلك لأن البناء المحسوس للعمل الفنى لديه لا صلة له بالاكتفاء الذاتى بالحدس الشعرى المتصل به).

٣ – وفى زيادة التأكيد على الدور الذى تلعبه العاطفة والحدس الخيالى، والتقليل من شأن العناصر المتصلة بالحسابات والذكاء والمعلومات الفنية التى هى جزء من طريقة الفنان فى العمل، وينبغى أيضاً أن تكون جزءاً من تقدير الناقد.

٤ – وأخيراً من أجل كل ذلك، وفى حصر المنهج النقدى فى رسم خط فاصل بين ما هو شعر وما هو غير شعر، وتعريف كل شىء عدا ذلك بأنه بناء لا ضرورة له. إن ما يهم فى عمل مثل كوميديا دانتى – عل العكس من ذلك – هو هذه الأشياء «المتروكة» على وجه التحديد؛ لأن البناء الدينى والتقاليد التى تحدد أهمية أى «أمثولة» فنية من هذا النوع ومستوى شخصياتها ومفاهيمها فى العصور الوسطى يقف شاهداً على تقاليد تاريخية كاملة، وخلفية ثقافية كاملة. وقد اعتمد أتباع كروتشه على منهجه فنزلوا بدانتى إلى محض مختارات من اللمحات الشعرية المضيئة واللحظات الغنائية. وكان رد فعلنا بدورنا هو تخصيص أنفسنا لتاريخ علم الشعر وللبحث عن المفاهيم المتنوعة للفن التى يحتاج إليها لإدراك كل القيم الفنية للعمل ولو كان سيحكم عليها بالضرورة على أساس أحاسيس زماننا.

وقد ذهبت مجموعة من علماء الجمال الإيطاليين إلى أبعد مما ذهب كروتشه من نواح عدة. وسأفرد بالذكر كتاب ليوجى بيريسون Estetica لأنه من ناحية يبدو لى على أنه أعمق وأنجح محاولة للتنظيم منذ أيام كروتشه، ومن ناحية أخرى لأننى أنا نفسى قد تأثرت به.

ولكن لنعد إلى النقطة الأساسية. لقد كانت هذه كلها أسباباً جذبتنى إلى نواح كثيرة فى النقد «الإنجليزى – الأمريكى». وعلى هذا فقد التقطت – فيما يتصل بقضية التكنيك – كثيراً من الأفكار من هؤلاء الكتاب الذين ساعدونى على تحليل اللغة الشعرية بصفتها أداة توصيل. وأعنى بذلك المدارس المتنوعة فى علم المعنى، وبخاصة إ. ا. رتشاردز، وفى تحليل نماذج التوصيل وتأثيرها مثل كتاب كينيث بيرك «تقرير مضاد»، وفى البحث عن الأسباب عند تشارلز موريس.

وحين أعيد النظر فى «الأنواع» وأساليبها الفنية الخاصة وتطورها التاريخى أقول إننى تعلمت كثيراً من التحليل «الإنجليزى – الأمريكى» للحبكة الفنية فى الرواية والمسرحية (وترد على الذهن هنا أسماء فرانسيس فيرجسون ووارن بيتش ومارك سكورير وجوزيف فرانك، كما ترد بالطبع أسماء كل هؤلاء الذين بحثوا فى البناء القصصى عند جويس). وأستطيع أن أرى لدى كل هؤلاء الناس حساً متجهاً نحو وجهة نظر أرسطية، ونحو ذلك النوع من التحليل البنائى البلاغى الذى كان لى منه مثال مبكر فى كتاب بو «فلسفة التأليف». ويبدو أن أرسطو هو الأستاذ الأول فى التحليل البنائى للحبكة الفنية. وقد ميز نوعاً فنياً خاصاً قادراً على توصيل العاطفة الخاصة، وهو التطهير المأساوى. ومع ذلك فهو لم يقم بمحاولة لتوضيح الأسباب العميقة الجذور لهذه العاطفة، تلك الأسباب التى ضاعت فى مكان ما بين أصول فولكلور حوض البحر الأبيض المتوسط، وشعائر ديونيسوس وعقلانية الطب الإغريقى. وقد قام – بدلا من ذلك – ببناء «نموذج وصفى» لفهم الإستراتيجية الخاصة للعناصر الشكلية التى تثير فعالية العاطفة المأساوية.

ومع وجود كل ذلك فى ذهنى استفدت – بطريقتى الخاصة – من الأفكار التى اقترحها «النقد الجديد» أو «علم الجمال الرمزى». وعلى هذا فما أثار اهتمامى فى نظرية فيليب ويلريت مثلاً كان تحليله للرمز اللغوى وقدرته على إثارة الإشارات المتعددة، وطريقة استخدامه للبؤرة الضعيفة Soft focus ومبدأ

السياق. ولقد كنت مهتماً بالفعل الدلالى والتنظيم النحوى الذى يسمح للعبارة أن تحدث تأثيرات دقيقة أو غامضة، ولكن بدت لى الفكرة القائلة بأن مثل هذه الرموز يمكن أن تشير إلى قيم نموذجية أو إلى بعض الحقائق الميتافيزيقية المتصلة بالتاريخ الثقافى أكثر مما هى متصلة بعلم الجمال. وأنا أستشير التاريخ الثقافى ليشرح لى لماذا يعمل تركيب لغوى معين فى سياق ثقافى معين على نحو يجعل «الأفكار ووجهات النظر العادية تنهار ويظهر اتجاه جديد من الوعى نتيجة لتداخل المعانى.. «المعانى التى يكون القارئ أو المشاهد جزءاً منها بصفته شخصاً» – على حد تعبير الأستاذ نيتس فيما يتصل بالشعر الغنائى.

وبهذه الطريقة اعتقدت أن التحليل الشكلى لبناء عمل ما، والتوصل إلى نماذج بنائية ثابتة فى أى عمل فنى، لا يؤدى بالإنسان إلى معالجة العمل باعتباره هدفاً فى ذاته، كما هى عليه الحال بالنسبة لكثير من النقاد الجدد، ولكنه يخدم فى توفير الأدوات التى تفهم بها الصلات بين العمل الفنى، والسياق الثقافى، وشخصية الكاتب. وذلك لأننى أفهم الفن،ومن ثم الأدب أيضاً، على أنه بناء من القيم مبنى على نحو يجعل كل شىء «يقع قبله» مفهوماً من خلال «طريقة تركيبه» بينما تفضى «طريقة تركيبه» هذه إلى فهم «ما يترتب عليه». ولهذا فإننى لا أعتقد أن النظرة الشكلية للعمل تعنى قبول أى نوع من أنواع الشكلية الجمالية. بل إن العكس هو الصحيح، وهو أن المنهج الشكلى هو المنهج الوحيد الذى يوضح الصلات بين العمل وعالم القيم الأخرى على نحو صحيح.

لقد كان هذا على وجه التحديد هو الذى قادنى إلى تأكيد العنصر التاريخى والنسبى للمفاهيم المختلفة للفن. وقد كنت فى هذا متأثراً بباب آخر فى القراءة له صلة واهية بالنقد ولكنه ربما كان بالنسبة لى يعادل تماما التأثير الثقافى الإنجليزى – الأمريكى. وأعنى بهذا هنا اكتشافات الأنثربولوجى الثقافى فى ذلك الحقل من العمل الذى يهدف إلى تتبع النماذج الثقافية. وآخر أبحاثى فى علم الشعر المعاصر هو فى الحقيقة محاولة لوضع نماذج لعلم الشعر تكشف عن

تحول عميق يحدث الآن فى مفاهيمنا للفن. فمن جويس إلى الموسيقى التتابعية، ومن الرسم غير المجازى إلى أفلام انطونيونى، يصبح الفن بالتدريج نوعاً من الـ Opera aperta ، من العمل المفتوح الذى يتجه إلى الإيحاء بمجموعة من المعانى، وبمجال من الإمكانيات بدلا من الاتجاه إلى عالم القيم المنظم المتماسك. وهو فى سبيل هذا الهدف يستدعى المزيد من التدخل النشط والاختيار الفعال من جانب القارئ أو المشاهد. وفى سبيل توطيد نموذج العمل المفتوح هذا استخدمت قدراً معيناً من المعلومات النظرية، وهذا تأثير «إنجليزى - أمريكى» أخر بصفة أساسية. وقد حاولت فى الوقت نفسه أن أصل هذا النموذج الجمالى بنماذج أخرى يمكن التعرف عليها داخل عالم الثقافة المعاصرة، من الفيزياء بنماذجها المنهجية، إلى المنطق بقيمه العديدة، إلى علم النفس.. إلخ. وكان هدفى فى هذا هو توضيح وحدة العناصر المختلفة للحظة الثقافية المعينة التى نعيش فيها. ولست على يقين - على كل حال - من أننى تمكنت من أن أتفادى المقارنات اليسيرة. ولهذا بالضبط بدأت أحول اهتمامى الآن إلى المناهج المتنوعة عند «البنائيين» (من علم اللغة عند دوسسيير إلى الأنثروبولوجى عند كلود ليفى ستراوس. وقد خدعت فى الوقت نفسه بفكرة «البناء الطبقى» التى قدمها رينيه ويليك بينما اهتممت بأبحاث الشكليين الروس فى الوقت الحاضر كما اهتم بها) . وكان هذا كله بهدف حل مشكلة محددة هى: كيف نحصر الظواهر الثقافية المختلفة لفترة واحدة فى نماذج بنائية محددة، وذلك لنكون قادرين على توضيح أى الأنماط «البنائية» تمثل عنصراً مشتركا بينهما؟ ولا يعنى هذا اكتشاف صلات «أنتولوجية»، ولكنه يعنى الاهتداء إلى أن الإنسان يستطيع أن يستخدم الوسائل الفكرية ذاتها لوصف ظواهر مختلفة.

وعندى أنه لدى هذه المرحلة فحسب يستطيع المرء أن يبدأ تحليلاً تاريخياً أوسع، ويسأل أسئلة متعلقة بالصلات بين هذه النماذج المتشابهة على نحو ما والأسس الاجتماعية والاقتصادية لحضارة ما أو فترة ما. وأشعر أنه طبقاً لهذه الأسس فحسب يمكن أن نقبل حجج الماركسية التى لا تبدأ بسذاجة فى إرساء

صلات مباشرة حاسمة بين الظواهر الأساسية وتلك الأبنية العلوية دون أن تأخذ في الحسبان الشبكة المعقدة للمؤثرات التى تطوق العناصر المختلفة للثقافة الواحدة، وتفضى إلى تضاريس مستمرة من التطور.

لقد قلت من قبل إننى محمل بتراث خاص من الثقافة الجمالية الإيطالية وهو الاعتقاد بأن مثل تلك الأبحاث لا تفضى فحسب إلى نسبية تاريخية، ولكنها تتيح للمرء أن يقدم - ولو على سبيل الافتراضات الفعالة - قواعد دائمة يقيم عليها تعريفه للظاهرة الفنية، متجاوزاً فى ذلك التغيرات المستمرة فى المقاييس. ومن الواضح أن هذه مهمة علم الجمال، وليس من الضرورى أن تكون مهمة النقد.وقد أدهشنى أن كثيراً من النقاد الإنجليز والأمريكان الذين أسهموا فى العدد الخاص الأخير من «ملحق التايمز الأدبى» قد أبدوا اهتماماً حياً بنوع من الأدب يساعد فى تطوير فهمنا للتجربة الإنسانية وللقيم التى تهمنا. وتعريفى الخاص للفن - بصفته قالباً تمتزج القيم فيه بالبناء ويكتسب أهمية على قدر ما يكون لهذا البناء قيمه الخاصة («السابق» الذى يقع قبل تجربة العمل «والتالى» الذى يتوجه إليه) هذا التعريف يعنى أن الأعمال الفنية قد تحمل نظاماً من القيم يبدو سلبياً بالنسبة لى.

هناك إذن إمكانيتان: إما أن النظام الجديد الذى يخلعه القالب الفنى على هذه الأعمال يساعدنى على الاتصال بها بفهم أكبر وتعاطف أكبر، وإما أننى - وقد ووجهت بالعمل الفنى - أدرك القيم التى يوصلها ومع ذلك أرفضها. وفى هذه الحالة أستطيع مناقشة العمل الفنى على مستوى السياسة والأخلاق وأعارضه وأخطئه لأنه - على وجه الدقة - عمل فنى. ومعنى هذا أن الفن ليس شيئاً مطلقاً، ولكنه صيغة من النشاط يتصل على نحو جدلى بنشاطات أخرى، واهتمامات أخرى، وقيم أخرى. وحين أواجه به أستطيع - على قدر إدراكى لمشروعيته - أن أطبق اختيارى الخاص فأختار الأعمال المفضلة لدى. وقد يكون ثمة هدف آخر أكثر تحديداً للنقد هو الإسهام فى الاختيار والتمييز. ومهما يكن من قسوة المقاييس

الفنيـة و«البنائية» التـى يدعـو إليـهـا قـارئ العـمل الفـنى فـإن عليـه أن يـرسـى صـلة عـاطفيـة وذهنية مع عـالـم المؤلف، وأن يرسم صـورة للإنسـان نفـسه ولعـالمه. وهـو يسـتطيع ذلك. وصـحـيح تمامـاً أنه ينبـغى أن يكون ثمة أناس حسـاسـون على نحـو خـاص يوصلـون تجربة الـقراءة هذه بطريقـة تجـعلنا نسـتطيع أن نجعلهـا طريقـتنا الخاصة.

غير أن هـذا حوار بين البشر يتغير من خلاله كل من مستويات الحكم لدينا ومـا نتطـلبـه من العـمـل الفنى. وهـذا هـو السـبب فى أنه شـىء جـيـد فى نظرى أنه ينبغى أن يكون هناك نمط من البحث يصف ويحلل مثل هذه النماذج الجمالية فى الوقت الذى تتكون فيه، وعلى النحو الذى تتصل به بتاريخنا.



نحو معرفة الأعمال الأدبية

داماسو آلونسو

النقد كلمة دقيقة وغامضة معاً. هى دقيقة من ناحية أن كل نقد يتخذ العمل الفنى موضوعاً له (أو يتخذ العمل الأدبى إذا حصرنا الموضوع فى حقلنا الخاص). وهى غامضة من كل النواحى الأخرى. والهدف الرئيسى لصيغة النقد الذى يعرفه الجمهور أحسن ما يكون هو إخبار الجمهور – الذى لابد أن يلتقط ويتخير من الكم الهائل من المواد المطبوعة – ما يستطيع أن يقرأ، وما ينبغى عليه أن يتجاهل. ولابد أن يكون النقد الممارس فى الصحف اليومية متسرعاً بالضرورة، ومع هذا فإننا نستطيع أن نمر من خلال هذه الصيغة المتسرعة له – ودون أن نترك حيز النقد – بكل المراحل المتنوعة البطيئة، ابتداء من النقد فى الصحافة الأدبية إلى المجلدات الضخمة التى تقتصر على أعمال كاتب بعينه أو على كتاب بعينه. ونحن لا نخلص فحسب بهذه الطريقة من التسرع والسطحية إلى البطء والتفصيل، بل إن طريقتنا ذاتها – بالنسبة للعمل المدروس – تتغير مع كل نمط من أنماط النقد. إن ناقد الصحيفة اليومية لا يحتاج إلى أكثر من تقديم بضعة أسباب لما ينصح به من بين الكتب الجديدة. وثمة نقاد آخرون – من بين الذين يكتبون لجمهور يتناقص باطراد – يودون أن يقوموا بدور المفسرين،وأن يعلقوا على الكتاب، ويشرحوا لقرائهم نواحى الجمال فيه وما يقدمه من حجج. وتوجد أنواع مختلفة كثيرة – حتى على هذا المستوى – من النقد والنقاد. وما يعنينى أكثر من غيره هو ذلك النوع الذى يقف فيه الملاحظ أمام العمل الأدبى وهو مملوء بالرغبة فى أن ينفذ إلى أعماق العمل ذاتها وإلى جوهره بوصفه خلقاً حياً وفريداً. ذلك هو

منهجى. وقد كان اهتمامى الرئيسى ولا يزال تحديد العملية العقلية أو الصيغة المسحورة التى يمكن أن تساعدنا على فهم سر ما يجعل العمل الأدبى فريداً كالذات الفريدة، والنبع الذى يستمد منه قوته التى تتجلى فى كل إبداع أدبى مكثف وأصيل.

ولا جدال فى أن أول عنصر ضرورى فى هذا المجال هو العمل الأدبى الحقيقى. إننا هنا بعيدون جدا عن المعنى العادى لكلمات «نقد» و«عمل أدبى». وسنقصر هذا المصطلح الأخير على تلك الأعمال التى لها قدرة دائمة على جذب قرائها والسيطرة عليهم - والاحتفاظ بذلك على مدى العصور - وعلى إثارة ردود فعل عاطفية عميقة لدى القراء، من المتعة، والسكينة، والرقة، والرحمة، والفزع، والضحك، وما إلى ذلك. ونحن نعلم أن بضعة أعمال فحسب هى التى تحقق هذا، وستظل تحققه فى المستقبل المنظور. وليس معنى هذا أن رأى الناس فيها ثابت لا يتغير. إن لها - إلى حد ما - حياة خاصة بها. حياة عاشتها الإنسانية. لقد كان «دون كيشوت» عملاً أدبياً منذ البداية، ولكنه بالنسبة لمعاصرى سرفانتس كان مهزلة رائعة. وكان بالنسبة للقرن الثامن عشر تاريخاً شاملاً للإنسان حقاً؛ الأمر الذى وضحه فيلدنج كما لم يوضحه سواه. وقد نظر القرن التاسع عشر إلى «دون كيشوت» و«سانشو» على أنهما يرمزان إلى محورين نستطيع أن نقيم عليهما حياتنا، وهما البحث عن الضرورتين المثالية والمادية. ومع أونامونو Una-muno وبابينى Papiniوضع أبناء القرن العشرين ذلك الثنائى الخالد تحت ضوء الجنون الباهر نفسه.وليس هذا هو المهم، فقد استمرت جاذبية الكتاب للقراء وقدرته على استمرار إثارة ردود فعل عميقة وأصيلة لديهم، دون تغير. وقد استمر الجنس البشرى خلال العصور - وبنفس الطريقة - فى خلع معان جديدة على الملاحم الهومرية، والكوميديا الإلهية، ومسرحيات شيكسبير... إلخ. لقد تغيرت هذه الأعمال قطعاً، ولكنها حية، وتزداد حيويتها عمقاً مع الزمن.

ومثل هذه الأمثلة ليست عرضة للجدل، ولكننا لا نستطيع أن نقصر

مصطلح «العمل الأدبى» على بضعة الأعمال التى هى عالمية بحق. إن أدب أية أمة له سماته الإبداعية الخاصة التى لا تفقد أهميتها أبداً فى نظر الأجيال المتعاقبة والتى تعيها الأمم الأخرى إلى حد بعيد أو قريب. لكن ثمة حقيقة محزنة هى أن كل تاريخ أدب فى كل بلد يخصص صفحات تلو صفحات لأعمال تافهة كلية أو تنشر الضوء أحياناً فحسب. هذا ولا تمل المؤسسة الأكاديمية من مدح تلك الأعمال، ويعاد نشرها بين وقت وآخر مشفوعة بمقدمات وملاحظات. وبضعة دارسين بخصصون دراسات مطولة عنها قد يقرؤها بضعة زملاء منتشرين فى العالم، وهم يقرءونها فحسب ليتمكنوا من الاختلاف مع زملائهم البعيدين. ويلعن التلاميذ – السيئو الحظ الذين يستعدون لأداء امتحاناتهم – عبء هذه النصوص التى يكال لها المدح، ويغلبهم النعاس أخيراً فوقها. إن المؤسسة الأكاديمية تحاول أن تتشبث بالخيال لأن هذه الكتب لا وجود لها فى الحقيقة. إنها ميتة.

ما نريده إذن هو أن نحصل على معلومات علمية عن الأعمال الأدبية «الحقيقية». وقد ووجه كثيرون آخرون بنفس المشكلة، والسؤال الآن سؤال قديم وهو: هل يستطيع الإنسان أن يسن قوانين للعلوم العقلية – وهى بالنسبة لما نحن فيه «علم افتراضى» للأدب–على غرار قوانين العلوم العضوية على نحو ما؟

من الواضح أن الإجابة هى: لا. أطلق حجراً – أى حجر أو أى شىء – فى الفراغ، وسيسقط. ومع تكرار هذه الظاهرة يمكن أن يستنتج قانون. لكن العمل الأدبى – «أغنية عن آنية إغريقية» [1] مثلاً – لا يمكن أن يعرف بواسطة ماتشترك فيه هذه الأغنية مع الأغنيات الأخرى. وسيبقى مثار الاهتمام فى هذه القصيدة غامضاً لم يمس مثلما كان من قبل، حتى بعد أن يبحث هذا التشارك حتى النهاية، وبعد أن تبحث عناصر أخرى مشابهة له. إن ما نبحث عنه هو جوهر هذا العمل. ما الذى يحتوى عليه فيجعل منه «أغنية عن آنية إغريقية»؟ ما الذى يكوّن

(١) قصيدة لكيتس، نشرت سنة ١٨٢٠.

شخصيته إن صح التعبير؟ إن العمل الأدبى له وجود بقدر ما فيه عن عذرية، وبقدر ما فى أسلوب وجوده من صفاء وتفرد.

لقد خصصت كتاباً لهذه المشكلة هو: «الشعر الإسبانى، دراسة للمناهج وغايات الأساليب» الذى نشرته سنة ١٩٥٠. وله ترجمة ألمانية مختصرة بعنوان:

Spanische Dichtung. Versuch uber Methoden und Grenzen der Stilistik. برن ١٩٦٢

ولا أزال فى شك من استخدامى لكلمة فى العنوان لأن مفهومى لكلمات «الأسلوب» و«الأسلوبى» يختلف نوعاً ما عن المفهوم العادى. ويحدث كثيراً أن أثاب برغم أنفى على أهداف ومقاصد متصلة بالمعنى العادى لكلمة «الأسلوبى» مما لا أشارك فيه الرأى.

ولنشبه بعبارة سيئة الحظ فنقول: الأسلوب «هو العمل الأدبى»؛ وذلك لأن الأسلوب عندى هو «كل شىء». وأحب أن أؤكد على عبارة «كل شىء»؛ فهو يمدّ الكيان الأدبى – سواء أكان كتاباً أم كاتباً أم عصراً – بخصوصيته (انظر دالنسو «شعر سان خوان دى لاكروث» [1] الطبعة الثالثة – مدريد ١٩٥٨). ولما كنت قد كررت مفهومى للأسلوب هذا فى مناسبات عدة، فقد انزعجت قليلاً من فكرة «علم الأسلوب» التى نسبها إلى رينيه ويليك فى الملحق الأدبى للتايمز فى ٢٦ يوليو (ص ٥٤٩) لقد نظر ويليك ثمة إلى «علم الأسلوب» بصفته يعنى دراسة «تتابع الصوت» (والبحر، وما إلى ذلك)، ووحدات المعنى (المعجم الشعرى، والنظم، والأسلوب). لكن «علم الأسلوب» – الذى لم أطبقه فحسب بل حاولت أن أعرفه وابتدعته إلى حد ما – ليس دراسة هذه الأمور – ولا حتى دراستها بشكل عام – ولكنه دراسة كل شىء يبرز خصوصية العمل الأدبى. ولقد أوليت جهودى على نحو رئيسى لمحاولة تخليص «علم الأسلوب» من الاهتمام الذى يقتصر على سطح العمل الأدبى،وتوجيهه نحو المضمون الذى يتعلق بالمعنى وبالتأثير.

---

(١) (١٥٤٢ – ١٥٩١).

وسأتبنى هنا المصطلحات التى استخدمها سوسيير فيما يتصل بالعناصر التى تكون الرمز اللغوى، فأفرق فى الرمز الأدبى بين «الرامز» و«المرموز له». لقد رأى سوسيير فى الصورة الصوتية الرمزية مجرد مقطع - أو تتابع مقاطع - يثير من خلال اللغة فى ذهن السامع أو القارئ أو الناطق مفهوماً واحداً محدداً. وعلى هذا يثير arbre فى الفرنسية موضوع «شجرة».

وخلافاً لسوسيير آخذ فى حسابى بالنسبة للتركيب الصوتى للكلمة لاتركيبها المقطعى فحسب، بل كل شىء مما يعبر عن شىء ما فى الكلام الفعلى؛ من تتابع المقاطع، والتنغيم، والنغمة الأساسية، والكثافة، والسرعة، والطلاقة، والانقطاع، وما إلى ذلك. كذلك «فالمرموز له» ليس المعنى فحسب، بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية، وبعبارة أخرى كل التيار المعقد الذى نوصله عندما نتكلم. ولابد أن نقرر - زيادة على ذلك - أننا لا نستطيع أن نرسم حدوداً لامتداد «الرامز»؛ فالقصيدة كاملة يمكن أن تكون رمزاً أدبياً. إن «الكوميديا الإلهية» «رامز» واسع كما أنها أيضاً «مرموز إليه» واسع.

والصلة القائمة بين العالمين اللذين يلتقيان فى الكلام - وهما العالم الصوتى ومعادله الذهنى - ليست صلة سببية عند سوسيير ومعظم أتباعه (ومن ثم فإنه ليس ثمة سبب خاص لتسمية "arbre" شجرة بالإنجليزية) غير أن الإنسان لا يستطيع أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهرى، أو كما لو كانت فراشات حشرت فى إناء زجاجى.وحتى حين يعزل عمل ما بطريقة صناعية فإن المتكلم يكون على وعى بالسببية. وإذا أخذنا الآن حالة قصيدة فى الاعتبار فإن القضية كلها تكون قضية سببية الصلات بين الصوت «الرامز» و«المرموز إليه». إن هذه السببية هى التى تعطى القصيدة ميلادها، وتعاد صياغة الصلات فى كل مرة تقرأ فيها القصيدة.

وهذه السببية التى تتحكم فى مسألة القراءة - وهى الوهم الذى يتكرر عند القارئ وهذا الوهم هو أيضاً حقيقة - تزداد كثافتها فى الأدب، وفى الشعر خاصة.

ولقد كان الغرض كله من كتابى هو دراسة «الرمز» الشعرى، والصلات بين «الرامز» و«المرموز له».

ودراسة القصيدة أو أية قطعة أدبية من ناحية أسلوبية هو فهمها على أنها رمز، أى وسيلة توصيل أو معادلة بين العنصر الرامز والهدف المرموز إليه. ومن الضرورى – طبقاً لعلم الأسلوب كما أراه – أن يبدأ امتحان الإنسان للعمل من التنظيم الخارجى للكلمات، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم وبالتأثير سواء بسواء. وفى كثير من الحالات لا يكون المرء فى حاجة إلى الشك فى الاتجاه الذى يأخذه، فبعض الشعراء من أمثال بترارك أو جونجورا يقدمون للإنسان حقائق كثيرة عن طريق «الإشارة» إلى أنهم يبدون وكأنهم يدعون الإنسان إلى أن يبدأ من «هنا». أما بالنسبة للآخرين فإن المنهج نفسه يمكن أن يحكم عليه – على الأقل – بالإخفاق. ويصنع الباحث خيراً إذا أولى اهتمامه للهدف المرموز إليه كما هو الحال بالنسبة لسان خوان دى لا كروث أو دن. ويكاد يكون هذا المنهج أصعب باطراد وهو يعتمد أحياناً على تعمق المرء العوالم الذهنية أو الدخول – فى اتجاه آخر – فى تفصيلات متعلقة بالسيرة الذاتية والتاريخ. وغالباً ما تقتضى التحليلات أن يتراوح المرء بين هذين الموقفين المتطرفين.

وليس ثمة شك فى أن تحليل القطعة الأدبية يبدو على الفور عملياً من زاوية «الصوت الرامز». هنا نجد العناصر الصوتية فى الصوت نفسه مسموعة وموزونة، ويمكن أن تسجل بطرق متنوعة. ومن ناحية أخرى فإن عالم «المرموز له» عميق وخداع، وذلك لأنه على الرغم من السهولة النسبية فى الاهتداء إلى المنبع الذى استطاع أن يحصل منه الشاعر على أفكاره العامة (النظم والسياسة والفلسفة إلخ) وكيفية تطورها من الناحية النفسية (قصة حياته ومشاهد الطبيعة والقصائد المقروءة إلخ) يظل من الصعب تقدير كيف ارتبطت هذه العناصر «بالمرموز له»، والمراحل التى مرت بها فى هذا الارتباط. ونستطيع أن نتخيل هذا على أنه تركيب جد معقد لمزيج من الفكر والعاطفة والخيال، يبدأ فجاة فى التحرك

ليضع نفسه فى قالب. ويبدو أننا فى هذه اللحظة نسبق القصيدة. وبعد بضع لحظات نجد أمامنا الشكل المتألق لمولود حديث الولادة هو العمل الأدبى الخلاق. وأنبل هدف لعلم الأسلوب هو توضيح الكيفية التى يبنى بها ذلك الجسر بين «المرموز له»، و«الرمز» وهو فى حالة التكوين. وبعبارة أخرى كيف ينشأ «الرمز».

على أن تلك النقطة هى النقطة نفسها التى يخفق لديها «علم الأسلوب»، ومن هنا كانت محدودية المصطلح الذى أقدمه. إن «علم الأسلوب» يبقى دائماً شوقاً يائساً إلى علم «الأدب» – وهو ليس علماً بمعنى الكلمة – إذا سمح لى باستخدام هذا المصطلح. ذلك أنه ليس ثمة طريقة للتعمق فى «المرموز له» على منهج علمى إلا إذا أدركناه سلفاً عن طريق الحدس. ويعنى هذا أن المحلل الأدبى قارئ قبل كل شىء. وهو قارئ يمتلك ردود فعل ثابتة وطيعة، وتلك صفة غالباً ما تنقص محللى الأدب للأسف. وبمجرد أن يفهم «المرموز له» عن طريق الحدس يصبح من الممكن حقاً أن يعاد فهمه عن طريق التحليل. ومعنى هذا أن الطريقة العلمية لابد أن تنظم وترشّد عن طريق الحدس.

ولننظر فى قصيدة «أغنية إلى سليناس» لفراى لويس دى ليون [(١)]. إن حياة فراى لويس دى ليون. برمتها كانت شوقاً صوفياً عوّقته طبيعته التى اتجهت إلى الشجار، كما عوقته السنين الطويلة التى قضاها فى سجون التحفظ. وشعره صرخة واحدة ممتدة من الوحدة أحياناً، ومن الاحتجاج أحياناً. لقد لمح الشاعر حقول السعادة الأزلية، ولكنه لم ينظر إليها بسعادة الاتحاد الصوفى بل بمرارة النفى. وثمة أغنية واحدة – هى أغنية إلى سالينا س – عبر فيها بسرعة عن أفراح «الاتحاد»، وأنجز ذلك من خلال موسيقى مسافة قصيرة لبيتين. وقد اخترت أن أفحص هذه الأغنية فى كتابى من زاوية «الشىء المرموز له»، وذلك لبيان كيف أن حياة الشاعر وفكره يسبحان معاً فيه. وانطلاقاً من الأفكار

(١) (١٥٢٧ - ١٥٩١).

«البيثاجورية» [1] Pythagorean عن انسجام الأعداد صعد من موسيقى الأرض إلى موسيقى الأجواء العليا والعالم.. إلى الله مبدع الموسيقى الأعظم الذى جعلها تأخذ شكل الأصوات. وكانت النتيجة صعوداً أو سلماً - كما هو الحال فى صوفية كل عصر - يعتمد على النموذج الأفلاطونى. لقد أنهى سان خوان دى لاكروث قصائده فى لحظة متعة غامرة عليا عندما لم يعد يجد كلمات تعبر عن حبه، وعندما انتهى صوته فى همهمة. وقد استغرقت هذه المتعة العظيمة عشرة أبيات فحسب عند فراى لويس وسرعان ما استبدل بها فى القصيدة مشاعره المعتادة بإحساسه بالنفى. وهكذا يكون فى مقدورنا - من خلال اعتبارات نابعة من «الشيء المرموز له» - تخمين شيء من البناء الداخلى للقصيدة. وبتقدمنا نحو «الصوت الرامز» نصبح قادرين على أن نشهد اللحظة التى ينشأ فيها «الرمز» الأدبى.

إن فراى لويس واحد من أعظم الشعراء «الهوراسيين» الإسبان. وقد أخذ عن رائده فيما أخذ نمط «الذروة» و«الذروة المضادة» فى قالب الأغنية. ويمكن أن نفهم الآن ما كان سيحدث فى «أغنية إلى ساليناس» من البناء المعنوى المزدوج، والجمالية الأفلاطونية، وفكرة الصعود الصوفى التدريجى الذى يصل إلى ذروته، ويتبع ذلك هبوط تذكيه فى حالة فراى لويس تجارب حياته الفظيعة. وهذا البناء - بأسسه الفكرية المزدوجة وبيئته المتعلقة بالسيرة الذاتية - يأخذ شكله الطبيعى من تتابع «الذروة» و «الذروة المضادة» التى ثقفها فراى لويس عن هوراس. ويمكن أن تصبح الفكرة والتجربة الحية هى «الشيء المرموز له» فى لحظة الإبداع، وذلك فى حالة واحدة هى عندما يتحقق التساوى الرائع الآتى:

«الرمز = المرموز له + الرامز»

إن معظم الأبحاث الأدبية فى عالمنا هذا ليست مطبقة بشكل مباشر على العمل الأدبى. إنها تتكون من «تكويم» جبال من الورق؛ وتكاد كل دراساتنا فى

---

(١) نسبة إلى بيثاجوراس، فيلسوف ورياضى إغريقى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد.

السيرة الشخصية تكون كتباً تحمل عناوين «فلسفة... الشاعر فلان الفلانى»، وكثير من دراسات الأدب المقارن والمصادر كتب تنتمى إلى تلك الطبقة الخاصة من البحث عن المنابع التى ابتدأها كورتيوس... ولست فى حاجة إلى القول بأن هذه الكتب غالباً ما تكون رائعة، وأنها ضرورية على نحومطلق، وأن قدراً عظيماً من وقتى يخصص لهذا النوع من الأبحاث. ولست أهدف إلى أن مثل هذا النوع من البحث ينبغى أن يهمل، ولكن قدراً من الدقة والوضوح ينبغى أن يطبع تفكيرنا، وينبغى أن نكون على وعى بما نفعل حقاً، وألا نخلط بين العمل الذى هو ذو قيمة كبيرة بالنسبة لتاريخ الثقافة وللتاريخ الأدبى، وما نهتم به هنا على نحو أساسى، هو دراسة العمل نفسه باعتباره موضوع بحثنا العلمى.

ولنعد إلى مثالنا؛ إنها لألوان حية من النشاط أن نقرر ماذا كانت عليه أفكار فراى لويس دى ليون،ونجمع من بين كتاباته الكثيرة فى اللاتينية والإسبانية آثار التعاليم البيثاجورية، ونتتبع فى هذه الكتابات أثر أفكار أفلاطون أو تأثير الصوفية المسيحية أو البصمات التى خلفتها دراساته للإنجيل، ونستخلص – فى جانب أخر – صعود حياته وهبوطها، وصراعه مع الجامعة، ودفاعه الملهم ضد مؤسسة السجن التحفظى. كل هذا يمثل إضافة لمعلوماتنا عن الثقافة الإسبانية فى القرن السادس عشر، كما أنه ضرورى أيضاً بصفته عاملاً مساعداً لدراسة المادة الحقيقية للتحليل الأدبى وهى القصيدة. نعم كل هذا ضرورى. لكن الوقت قد حان لتوجيه اهتمامنا إلى ماهو جوهرى وهو طبيعة القصيدة.. العمل نفسه.. ذلك المخلوق الممتع الذى يسمح لنفسه أن يكون ملكاً لإدراكنا الحدسى، ومع ذلك ثبت أنه خداع بالنسبة لمحاولاتنا فى التحليلات العملية. هنا تكمن المشكلة. ولا أزعم أننى وصلت إلى حل لها فى كتابى. لقد كان اهتمامى منصبا فحسب على إبرازها بكل ضروراتها الملحة والدرامية.

❄ ❄ ❄



نظرات على البولنديين والسكسون

جان كوت

من الطبيعى أن يقرأ المحترف كل شىء. ثمة متخصصون فى العناكب، وفى المثقلات أثناء الحرب القرطاجنية، وفى النقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى»! والطالب الذى يجهز أعماله السنوية أو رسالته عن فوكنر أو جويس أو إليوت يطالبه أستاذه أن يقرأ كل شىء كتبه المؤلف الذى اختاره، أو على الأقل كل شىء بالإنجليزية. وثمة قراء شرهون وممحصون فى النقد الإنجليزى والأمريكى من بين المترجمين والقراء العاملين فى دور النشر. ذلك جزء من واجب مهنتهم. وفى ظنى - مع ذلك - أن الأسئلة التى طرحها الملحق الأدبى للتايمز تهتم أساساً بأمر مختلف عن ذلك، وهو المكانة الحقيقية للنقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى» فى الحياة الذهنية الحديثة فى بلادى، وتأثير ذلك على النقد الأدبى البولندى. ولكى نجيب على هذا السؤال ينبغى أولا أن نتفق على ما نفهمه من مصطلح «نقد أدبى». فإذا كنا نعنى به معناه الحرفى الضيق وهو الكتب أو المقالات التى يكتبها الكتاب عن كتاب آخرين أو - حتى - تاريخ الأدب غير الأكاديمى - يمكن أن أقول على نحو دقيق إن تأثير النقد الأدبى «الأنجلو - سكسونى» قليل جداً. كما أن أثره على التيارات الذهنية والمناقشات يبدو مهملا. وأظن مع ذلك أنه من الممكن - بالنسبة لكلمتى «نقد» «أدبى» - أن نركز الضغط على الكلمة الأولى وتعامل الكلمة الثانية بسعة وحرية، كما أننا لابد أن ندخل فى الاعتبار نوعا أدبيا آخر وفرعا من الكتابة كان دائماً واحداً من أهم المعالم المميزة للأدب الأنجلو - سكسونى، وأعنى به المقالة. غير أننى لا أعنى المقالة الأدبية الخالصة، أو المقالة

الفلسفية والاجتماعية، وحتى المقالة العلمية التى يمثل الأدب فيها عنصراً واحداً من بين عناصر كثيرة فى التحليل والنقد. وبهذا المعنى أثرت الكتابة الأنجلو – سكسونية ذات الطابع الفكرى النقدى فى الحياة الذهنية فى بولندا فى مناسبات عدة، وهى لا تزال تؤثر فيها الآن. وفى هذا المجال قد يكون كتاب صغير تاريخى ضرورياً وشيقاً جداً.

وقد يدهش معظم القراء أن يعلموا أن المقالة الإنجليزية فى الأدب والسلوك لعبت دوراً مهماً جداً فى فترة «التنوير» البولندى. كانت «البارجة» Monitor أشهر مجلة فى عصر التنوير البولندى، وقد ظهرت فى وارسو ابتداء من سنة ١٧٦٥. كانت «البارجة» تقليداً ساذجاً كما كانت إلى حد كبير تبنياً لمجموعة متتابعة من الكتب السنوية للمجلة الإنجليزية «المشاهد» The spectator . وكان ذلك يتم بالطبع فى ذلك الوقت عن طريق الترجمات الفرنسية. وكانت ترجمات ديفو [١] وسويفت [٢] وفيلدنج التى نشرت فى ذلك الوقت مأخوذة أيضاً عن الفرنسية. وقد علم ستيل [٣] وأديسون [٤] الفكر البولندى المتأخر احترام القانون والاقتصاد والإحساس الصائب وفضائل أخرى من فضائل البرجوازية. وكان بيكون ولوك [٥] من أوائل من علم الفكر العملى والتسامح حين كانت أعمالهم تقتبس المرة تلو المرة فى صحافة عصر التنوير البولندى.

وأصبح الفلاسفة الإنجليز والاقتصاديون مرة أخرى معلمى نفس الفكر البولندى الذى كان لا يزال رجعياً بعد ذلك بمائة سنة فى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر.وكان جون ستيوارت مل وسبنسر [٦] على نحو خاص أعلى

---

(١) (١٦٦٠ – ١٧٣١).
(٢) (١٦٦٧ – ١٧٤٥).
(٣) (١٦٧٢ – ١٧٢٩).
(٤) (١٦٧٢ – ١٧١٩).
(٥) (١٦٣٢ – ١٧٠٤).
(٦) (١٥٥٢ – ١٥٩٩).

المراجع هذه المرة، فاقتبست أعمالهم واستوحيت من قبل العباد الأول البولنديين للآلة البخارية والتقدم الراسمالى. وتحمل هذه الفترة فى الأدب البولندى اسم «الإيجابية». وقد اقتبست أعمال مل وسبنسر - وإلى جوارهما وربما على نحو أوسع أعمال داروين (١) - دون انقطاع فى الصحافة والنقد الأدبى. وقد خلق هؤلاء مدرسة فكر وجدل كانت فيها «النفعية» هى المثل الأعلى. وقد تطورت فى ظلها نظم الحياة اليومية وعاداتها، كما تطورت فيها الأنواع الأدبية فى سعادة ونفع.

وفى ملتقى القرنين التاسع عشر والعشرين تمت مواجهات ثلاث مع الفكر الإنجليزى أعدها بصفة خاصة بعيدة التأثير. وكان أشهر ناقد أدبى فى ذلك الوقت وواحداً من أعظم شخصياته ستانيسلو برزوزووسكى Stanislaw Brzozowski. وقد صارع - بطريقة عنيفة ولكنها كانت إيجابية فى الأساس - فلسفة ماركس(٢) وسوريل (٣) وماتش والماديين. وقد اقترب بشدة من الكاثوليكية فى أواخر حياته القصيرة العاصفة، وقد بدأت تؤثر فيه عندئذ كتابات نيومان (٤) القوية. وقد واجه برزوزوسكى كاثوليكية نيومان الجادة الذهنية بكاثوليكية بولندا التقليدية المستريحة العاطفية. ومن ناحية أخرى اقتبس الشعراء المحدثون والمصقولون الاشتراكيون أعمال راسكين (٥) الذى ترجم عدة مرات أثناء حياته. وهو يعد فى بولندا واحداً من أبطال العاطفية الجمالية، وبخاصة فى مجال الاهتمام الجديد بالفن الأصيل وبالمهارة.

وكانت المواجهة الثالثة أغرب المواجهات، كما كانت مواجهة بالمعنى الحرفى للكلمة؛ ففى مطلع القرن التقى شاب متحمس للمسرح من كراكو، هو ليون

---

(١) (١٨٠٩ - ١٨٨٢).
(٢) (١٨١٨ - ١٨٨٣).
(٣) (١٨٤٢ - ١٩٠٦).
(٤) (١٨٠١ - ١٨٩٠).
(٥) (١٨١٩ - ١٩٠٠).

شيللر بـ ا. ج. كريج [1] فى فلورنسا فسحرته شخصيته وأفكاره. وقد ذهب إلى حد أن نشر فى مجلة «القناع» التى كان يحررها ويصدرها كريج صورة فكاهية عن ستانيسلو ويسبيانسكى Stanislw Wyspianski الشاعر والرسام والمسرحى والمصمم المعمارى البولندى فى العصر الحديث الذى كان – كما أكد كريج بحسم– واحداً من أوائل الفنانين العالميين فى فن المسرح.

إن ليون شللر لا يزال أشهر «منظِّر» للمسرح البولندى وهو لم ينل مكانته بعد بصفته مخرجاً، وبخاصة فيما يتصل بالمسرحية الرومانتيكية البولندية الشهيرة. وقد استمر حياته كلها مخلصا لمذهب كريج فثبته بعمق فى المسرح البولندى.وربما كان كريج معروفاً ومقدراً فى بولندا – فى فترة ما بين الحربين – أكثر مما كان معروفاً ومقدراً فى بلاده. وبقى مذهبه حياً حتى وقتنا هذا. لقد قضيت الشتاء الماضى فى فينيس حيث يقيم كريج منذ بضع سنوات. وقد طلب إلى بعض تلاميذى الشبان البولنديين ممن لهم اهتمام بالنقد المسرحى أن أبلغه عنهم تحيات العام الجديد وإعجابهم العميق.

ولقاء كريج وشيللر فى فلورنسا هذا هو أهم مناسبة فى تاريخ المسرح الحديث فى بولندا. ولابد أن الإعجاب كان متبادلا بين هاتين الشخصيتين، وذلك لأن هذا الرجل العجوز العظيم الذى تربو سنه على التسعين غنى لى أغنية كان قد استمع إليها من شيللر منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، وذلك عندما قدمت نفسى إليه بصفتى ناقداً مسرحياً من بولندا.

أما بعد الحرب العالمية الأولى فلابد أن أذكر ثلاثة كتاب من الإنجليز كان لمقالاتهم وتأملاتهم تأثير باق على النقد والحياة العقلية فى بولندا. وأول هؤلاء تشسترتون [2] الذى واجهت أفكاره – كما واجهت أفكار نيومان فى زمانه – الكاثوليكية البولندية ذات الطبيعة الخيرة. ولم تفتح الكاثوليكية العقلية نفسها

---

(١) (١٨٧٢ – ١٩٦٦).
(٢) (١٨٧٤ – ١٩٣٦).

لتأثير ماريتين Maritain إلا فى السنوات الأخيرة قبل الحرب حين دفع تشسترتون إلى منطقة متأخرة.

وكان ولز [1] الكاتب الثانى الذى استشعر تأثيره كثيراً فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، وثمة معجب عظيم بولز وداعية له هو أنتونى سلونمسكى Antoni Slonimski الذى يعد واحداً من أعظم كتاب الفكاهة البولنديين، وهو شاعر وكاتب ملاهٍ صاغت كتاباته الصحفية أفكار جانب يعتد به من المثقفين فى وارسو. وللمرة الثالثة - وهذا شيء مميّز - تمت محاولة لتبنى الفلسفة الإنجليزية العقلانية فى بولندا . وخلال اختلاف العصور المتلاحقة كلها كان أديسون وسبنسر وولز لمدة مائتى عام رواداً فى بولندا لهذا النمط نفسه من الفكر، وهذه القيم نفسها بعامة : الحرية، والتسامح، والإيمان بالفكر الاجتماعى، والاعتقاد فى تقدم الحضارة. وبجانب ولز كان هناك تأثير قوى- وبخاصة بين أفراد الطبقة الوسطى المثقفة فى وارسو - لكتب برتراندرسل[2] التى ترجمت ونشرت عدة مرات. ومما يميز هذا التأثير أنه انتعش خلال فترة «أكتوبر البولندى» عندما استؤنفت لأول مرة بعد الحرب كتابة اللقطات الملحدة.

ومع أننا نصل بهذا إلى وقتنا الحاضر فثمة بضع نقاط ينبغى أن أضيفها. ذلك لأنه من المستحيل أن نتحدث على نحو دقيق عن تأثير النقد «الأنلجو - سكسونى» الحديث والمقالة دون أن نهتم أولاً، على نحو مختصر، بالتقدم العظيم الذى حدث فى معرفة اللغة الإنجليزية والأدب الأمريكى. كانت الألمانية والفرنسية والروسية قبل سنة ١٩٣٩ معروفة فى بولندا أكثر بكثير مما كانت عليه المعرفة بالإنجليزية. وكانت الألمانية والروسية لغتى الدولة خلال التقسيم، كانتا مفروضتين فى المدارس والإدارة. وكانت معرفة الفرنسية - لوقت طويل - دليلاً على الثقافة العقلية والصقل الاجتماعى. وكان المثقف البولندى العادى يقرأ

(١) (١٨٦٦ - ١٩٤٦).
(٢) (١٨٧٢ - ١٩٧٠).

بسهولة لغتين أجنبيتين على الأقل حتى وإن لم يتكلم بهما، وعادة ما كانت هاتان اللغتان الفرنسية والألمانية. والمعرفة بالفرنسية- حتى فى جيلى الأدبى- أكثر بالقطع من المعرفة بالإنجليزية.

وقد تغير هذا الموقف بصفة جذرية خلال الحرب العالمية الثانية؛ فقد وجد عدد من البولنديين أنفسهم فى بريطانيا عندئذ، أو على الأقل وجدوا أنفسهم جزءاً من وحدات الجيش البولندى التى حاربت تحت القيادة البريطانية. وثمة كتاب بولنديون مهاجرون الآن، وأعظم المهاجرين من بينهم فى إنجلترا وأمريكا، وتأثير النقد «الأنجلو - سكسونى» على هذه الجماعة لا يقارن فى قوته بغيره بالطبع، وهو يحتاج إلى معالجة مستقلة. ومما يستحق الذكر أيضاً ظهور جماعة صغيرة. ولكنها متميزة. من الكتاب «البولنديين - الإنجليز» الشبان الذين يمتلكون اللغتين على نحو كامل. وقد كان لدى بعضهم فرصة ليبدأوا التعليم المدرسى أو ينتهوا منه تحت الاحتلال الألمانى، ويلتحقوا بالجامعة فى إنجلترا. وهذه الجماعة هى الجسر الطبيعى بين الفكر «الأنجلو - سكسونى» والحياة الأدبية فى بولندا. وقد نمت المعرفة بالإنجليزية بقوة أيضاً بين الشباب البولندى هذه الأيام سواء فى ذلك طلاب العلوم الدقيقة، وطلاب الإنسانيات من الأدب والفن.

وبالمثل تغير موقف الأدب «الأنجلو - سكسونى» فى سوق النشر. فهو لا يقرأ ويترجم على نحو واسع فحسب، وإنما لديه كذلك تأثير أقوى وأنشط فى الحياة الأدبية، ويصدق هذا بصفة خاصة على الأدب الأمريكى. وبعد سنة ١٩٥٥- وهى السنة التى فتحت فيها أبواب الفيضان- سرعان ما أصبح حى «الجيل الضائع» من الأمريكان - حى شتاينبك[١] وكولدويل[٢] وهمنجواى[٣] وفوكنر - مباحاً للقارئ البولندى، وأصبحت كل كتبهم تقريباً كتباً شعبية.

(١) (١٩٠٢ - ١٩٦٨).
(٢) ولد سنة ١٩٠٣.
(٣) (١٨٩٨ - ١٩٦١).

وللآخرين بصفة خاصة - فوكنر وهمنجوارى - تأثير كبير فى الأسلوب، وفى تكنيك الكتابة. وفى نظرة الجيل الجديد من الكتاب التى هى عالمية إلى حد ما.

ومن بين الكتاب الإنجليز يتضح استمرار تأثير كونراد [1] الذى لم يتوقف عن سحر كل الأجيال البولندية جديدها وقديمها. سئل ناقد معروف مرة : من أعظم الروائيين البولنديين؟ وكانت إجابته: «جوزيف كونراد للأسف !». وتدور موضوعات عدد من الكتاب، وعديد من المناقشات فى بولندا، عن مدى قرب كونراد منا، ومدى بعده عنا، وعن الاختيار الذى قام به، وعما فيه من البولندية، وعما فيه من الإنجليزية.. إلخ.

وقد قاد الاهتمام بكونراد، وبالرواية الأمريكية الحديثة، إلى الاهتمام بالنقد إلى حد ما. وأعتقد - مع ذلك - أنه ينبغى ألا يبالغ فى تقدير هذا التأثير . ذلك أنه فى المدى البعيد تقرأ الصحف الأدبية الفرنسية فى بولندا على نحو أوسع مما تقرأ عليه نظيرتها الإنجليزية والأمريكية. وينبغى أن نقرر بوضوح أنه على الرغم من طغيان الرواية «الأنجلو - سكسونية» فى سوق القراءة يلاحظ التأثير الفرنسى أكثر من غيره - من بين تأثير الآداب الغربية - فى فروع أخرى من الأدب كالشعر والمسرح. وهذا القول صحيح بالنسبة لكل أنواع النقد، ولكنه صحيح بصفة أخص بالنسبة للنقد الفلسفى والأيديولوجى، وهما نوعان يتمتعان بأكبر شعبية فى فرنسا وبولندا من بين كل البلاد. لقد بدأ النقد يمارس تأثيراً مكثفاً على الأدب، وعلى الحياة العقلية، عندما توصل إلى لغته الخاصة ونظام قيمه. لقد ابتدع سارتر وكامو مثل تلك اللغة، ولا يمكن أن يقارن بتأثيرهما تأثير أى شخص آخر.

وأكثر الصحف المعروفة والمقروءة- من بين الصحف الإنجليزية فى الدوائر المثقفة - صحف «الأبزورفر» ، و«الملحق الأدبى للتايمز» ، و «الأنكونتر» . وهذه الحقيقة تحدد المدى الذى يصبح عنده أى ناقد معروفاً. ومن بين أكثر النقاد

---

(١) (١٨٥٧ - ١٩٢٤).

شهرة سيريل كونولي، وف.س.برتشيت، وريموند موتيمير، وفيليب توينبي. وأكثر الصحف الأمريكية شهرة في تلك الدوائر هي «نيويورك» ، ولأدموند ولسن ودوايت ماكدونالد - من بين النقاد الأمريكيين - معجبون.

وهناك اهتمام كبير في بولندا بالحياة المسرحية وبالمسرح، وبخاصة بالمسرح الإنجليزي، وهناك اهتمام بالنقد المسرحي الإنجليزي نتيجة لذلك. واسم كينيث تينان معروف جدا في بولندا، وكثيراً ما تقتبس مقالاته في الصحافة المسرحية. ومع كل ذلك تتجاوز المواجهة اليوم مع الفكر «الأنجلو-سكسوني» الحدود الضيقة للنقد الأدبي بالمعنى الضيق. وقد يدهش قرائي إذ يسمعون أن الأستاذ رومان جاكبسون الأستاذ بجامعة هارفارد - وهو الباحث المشهور والمنظر الأدبي- له تأثير مقطوع به على ظهور اتجاه جديد في البحث الأدبي في بولندا، وهو اتجاه يركز على المناهج الرياضية، وعلى استخدام اللغة «ونظرية المعلومات» . وقد كان هناك - حتى قبل الحرب - اهتمام جاد بين طلاب الإنسانيات الشبان « بالشكلية » الروسية والمناهج «البنائية» في علم اللغة والشعر. وقد أخذت أعمال جاكبسون النظرية في اللغة بوصفها وسيلة توصيل، وفي الأساليب الشعرية بوصفها نظاماً إرشادياً محدداً تجذب النقاد كذلك، وأصبحت معروفة على نحو واسع خارج الدوائر الأكاديمية العادية. ويمكن القول-مع شيء من المبالغة- أن جاكبسون هو رائد المدرسة الشابة في النقد الشعري في بولندا.

ولقد كانت الروابط بين علمي الاجتماع البولندي «والأنجلو-سكسوني» قوية بصفة خاصة حتى فيما قبل الحرب بفترة طويلة. وأود - فيما يتصل بهذا - أن أذكر اسمي مالينوسكي Malinowski وزنانيكي Zananiecki. وخلال السنتين الأخيرتين اهتم قدر لا بأس به من النقد الأدبي البولندي بقضية «الثقافة الجماهيرية» . وقد ذكر نقاد الأدب أسماء كثير من علماء الاجتماع الأمريكان الذي يبحثون في هذه المشكلة ، وذلك في معرض ترديد وجهات نظرهم أو

مناقشتها. كذلك أثر علم الاجتماع الأمريكى على بحث «الاستفتاءات» التى بدأت من جديد فى بولندا. ومن المحزن أن هذا كله بعيد جداً عن النقد الأدبى، وتلك هى - بالدقة - مشكلة النقد الأدبى البولندى. إنه لا يهتم بالأدب فحسب، بل هو متشابك مع معظم الأشكال المتنوعة للنشاط العقلى والتجارب العقلية فى كثير من مجالات الحياة.

وفى هذا السياق ينبغى أن يزاد اسم أخر على الأسماء التى ذكرت. لقد ترجم كتابان من كتب نوربرت وينير Norbert Wiener عن «علم العقل الحاسب»، وقد أكدا تأثير النقد الأدبى الحديث الذى لا شك فيه على اللغة وعلى عالم الأفكار.

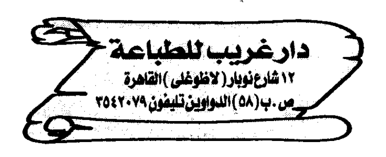
وأظن أن هذه الأمثلة قد قدمت فكرة ما عن الأسس التى تعتمد عليها الخصائص المميزة للنقد الأدبى البولندى. وكثيراً ما تروى قصة أستاذ علم حيوان من وارسو أو من كراكو دعى إلى مؤتمر دولى للعلماء فألقى بحثاً عن «الفيل والمسألة البولندية». والنقد الأدبى شبيه إلى حد ما بذلك العالم. إنه ماركسى، أو حر، أو كاثوليكى. إنه يهتم بالوجودية، و «بالبنائية»، وبالقصص العلمى، وبنظرية المعلومات، وبكثير من المشكلات التى لا تتوافق فى كثير مع الأدب. غير أن هذه «العالمية» فى النقد الأدبى البولندى ليست فى الحقيقة سوى مظهر. ذلك لأن هذا النقد يهتم اهتماماً عميقاً جدا بحاضر بولندا، وذلك حتى حين يتحدث عنها بلغة الوجودية، أو حين يناقش تجارب البحث الأمريكى فى «الثقافة الجماهيرية». ويظهر- مع ذلك ونتيجة لهذه التجارب نفسها- أن لدى النقد الأدبى البولندى أشياء كثيرة ومهمة يقولها حتى بالنسبة للقارئ الأجنبى. لقد لعب النقد البولندى دوراً مهما ورائداً فى التغيرات المثيرة التى تمت فى السنوات العشر الأخيرة، وذلك فى مناسبات عدة. ولقد كف عن أن يكون إقليميا، وكان صوته دائماً فى كل المحاورات التى جرت بين الشرق والغرب مستقلاً وجديراً بالملاحظة.

كان الأدب فى القرن التاسع عشر- وهى فترة حرية ضيقة - يسمى غالباً

«ضـمـيـر الشـعب» . وكـان ينظر إلى النقـد فى تلك الـفـتـرة على أنه «ضـمـيـر الأدب» . وكـانت مـهـمـة الـنقـد أن يحث الأدب ويغـريه على أن يـؤدى واجـبـاته الـقـومـيـة الاجـتـماعيـة، وكان على الأدب أن يكون – طبـقاً لهـذه الأفكار – «تعليـميا» ، كمـا كان على النقد أن يكون «تعليميا» على نحو مضاعف.

وأظن أن هذا العبء التـقليـدى – الذى لم يتـغلب عليـه قط بشكل كـامل – يمكن أن يشـرح كـأحسن مـا يكون الشـرح الاخـتـلاف بين النقـد «الأنجلو–سكسونى» والنقـد البولندى. ومما لا شك فيه أن هذا أمـارة ضيق، ولكنه فى الوقت نـفسـه أمـارة قـوة فى النقـد الأدبى فى بولنـدا. والفـضل يعـود إلى هـذا نفسـه فى أن هـذا النقد لم يـكن قط محـترفاً على نحـو كامل، وأنه نادراً مـا يقتـصر على الـطائفـة المثـقـفـة . وهو لا يعـيش علـى الأدب وحـده ، بل يـعـيش أيـضـاً على التجربة التاريخية .

❄ ❄ ❄


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩